This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

KG
13714
NEDL TRANSFER
HN 62VL E

Künstler-Monographien

Terborch und Jan Steen

von

Adolf Rosenberg

Digitized by Google

KG 13714

This book belonged to
A. KINGSLEY PORTER
1883-1933

Φρενῶν
ἔλαχε καρπὸν
ἀμώμητον

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Fd-2020 8.70

C. E. Peachell
U. K. Porter
May 14, 1904.

Liebhaber-Ausgaben

Digitized by Google

Künſtler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XIX

Terborch und Jan Steen

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klaſing

1897

Digitized by Google

Terborch und Jan Steen

Von

Adolf Rosenberg

Mit 95 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1897

Digitized by Google

KG 13714

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY AUG 15 1908

062 * 532

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier gedruckt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Digitized by Google

Gerard Terborch

Digitized by Google

Gerard Terborch. Selbstporträt. In der königl. Gemäldegalerie im Haag.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

Gerard Terborch.

Von den holländischen Sittenmalern der Blütezeit, die ihre große Kunst gern auf kleinen Bildern zeigten, hat keiner in Deutschland eine so frühzeitige Popularität erlangt wie Gerard Terborch, den man früher in deutscher Umformung seines Namens auch Terburg nannte, und keiner hat sich vor dem verfeinerten Kunstgeschmack unserer Tage, der seine höchste Befriedigung im Genusse malerischer Reize sucht, mit gleichen Ehren behauptet wie er. In neuester Zeit, als der Sammeleifer begann, als die großen, durch jahrhundertelangen Erwerb erwachsenen Privatgalerien ins Schwanken gerieten und ihre Schätze auf den Kunstmarkt bringen mußten, hat Terborch sogar zu dem Ruhme eines großen Genremalers noch den eines ebenso großen Porträtmalers gewonnen, den man bis dahin nur aus den Berichten seiner Zeitgenossen gekannt hatte.

Einem seiner Meisterwerke hat kein Geringerer als Goethe ein kleines litterarisches Denkmal gesetzt, indem er einer novellistisch zugespitzten Darstellung nach seiner Art eine Deutung zu geben versuchte. Es handelt sich um das unter dem Namen „die väterliche Ermahnung" bekannte Bild, das Goethe nicht im Original, sondern durch einen Stich von J. G. Wille, vielleicht schon im Hause seines Vaters kennen und lieben gelernt hatte. Schon Wille hatte seinen Stich nach dem von ihm benutzten Gemälde, das sich 1765, zur Zeit, wo es Wille reproduzierte, im Besitze eines Herrn Peters, „Malers des Herzogs Karl von Lothringen, Statthalters der Niederlande," befand, die Unterschrift „L'instruction paternelle" gegeben, und Goethe spricht danach im zweiten Teile der „Wahlverwandtschaften," wo von den lebenden Bildern die Rede ist, die Lucianen zu Gefallen arrangiert werden, von der „sogenannten väterlichen Ermahnung" Terborchs. „Wer kennt nicht den herrlichen Kupferstich unseres Wille von diesem Gemälde? Einen Fuß über den anderen geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, in faltenreichem, weißem Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt. Daß jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Gebärde des Vaters, und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist." Wenn wir später diese „väterliche Ermahnung" im Zusammenhang mit den gleichartigen Sittenbildern des Künstlers betrachten werden, werden wir sehen, wie weit unser großer Dichter mit seiner geistvollen Erklärung am Ziele vorbeigeschossen hat.

Immerhin ist seine Erwähnung des Bildes ein Zeichen für die Hochschätzung, die man um die Wende des XVIII. Jahrhunderts, also in der Zeit des aufstrebenden Klassizismus, den vornehmen Schöpfungen des Niederländers entgegenbrachte, und seine künstlerische Persönlichkeit ist denn auch über allen Wandlungen des Kunstgeschmacks lebendig geblieben bis in unsere Zeit, der ein glücklicher Zufall auch einen Einblick in sein Werden und Wachsen, in die erste Zeit seines Lebens und Schaffens unter der Obhut eines zärtlichen Vaters

Digitized by Google

Abb. 1. Offiziere auf dem Eise. Zeichnung von 1638 im Kupferstichkabinett der königl. Museen. (Nach dem „Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen.“)

gewährt hat. In der kleinen holländischen Stadt Zwolle, dem Stammsitz der Familie Terborch, hat sich noch ihre Nachkommenschaft erhalten, und in ihr hat sich ein seltener Schatz von Dokumenten und Zeichnungen vererbt, der von einer Generation in treuer Pietät der anderen anvertraut worden ist. Schon in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts hatte ein englischer Kunstforscher eine unbestimmte Kunde von diesem Schatz, aber die von ihm angegebene Spur ist nicht verfolgt worden, bis sie endlich unser Zeitalter der Eisenbahnen und Lokalausstellungen wieder eröffnet hat. Als der holländische Kunstgelehrte Abraham Bredius im Jahre 1882 eine Ausstellung von Provinzialaltertümern in Zwolle besuchte, lernte er dort in einem Herrn L. T. Zebinden den damaligen Besitzer des Schatzes der Familie Terborch kennen, der Herr Zebinden selbst nach seiner Abstammung angehörte. Schon eine flüchtige Durchmusterung ergab einen Bestand von etwa 1200 Zeichnungen und einer Fülle von Schriftstücken, die nicht allein über das berühmteste Mitglied der Familie, sondern auch über den Vater, die Brüder und die Schwestern eingehende, aus der Tiefe eines liebenden Herzens geschöpfte Auskunft geben. Später ist dieser Schatz geordnet und durchgeprüft worden, und daraus hat sich ergeben, daß fast alle Mitglieder der Familie die Kunst übten und daß Gesina Terborch, die einzige unverheiratet gebliebene Tochter, die eifrigste Pflegerin des Familiensinnes und in späteren Jahren auch die Hüterin des Familienschatzes war. Das erste, was uns aus dieser Sammlung entgegentritt, ist die Thatsache, daß unter fünf Künstlern dieser Familie nur einer ein wirklicher, zugleich ein großer war — Gerard Terborch der jüngere. Sein Vater war nur mäßig begabt, fremden Einflüssen leicht zugänglich. Der eine seiner Brüder ist gestorben, bevor er seine

Digitized by Google

vielversprechenden Fähigkeiten ausgestalten konnte, der andere war ein schwacher Dilettant, und weiter hat es auch Gesina Terborch, das „Geesken," nicht gebracht, zumal da sie neben der Malerei noch die Kunst des Versemachens betrieb. Bis zum Jahre 1886 blieb die Sammlung ungeteilt. Nach dem Tode des Herrn Zebinden wurde sie jedoch auf Antrag seiner Erben versteigert. Glücklicherweise blieb der größte Teil des Schatzes, dank der Opferwilligkeit der Rembrandtgesellschaft, dem Lande erhalten, und gegenwärtig befindet er sich in der sicheren Hut des Reichsmuseums in Amsterdam.

Einem der Gedichte Gesinas in der Terborchsammlung verdanken wir auch die Angabe, daß ihr Bruder Gerard im Jahre 1617 zu Zwolle geboren worden ist, wo seine Familie seit Jahrhunderten ansässig war. Sie war eine der ersten der Stadt, von deren Wohlstand im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert noch heute gar stattliche Bauwerke in gotischem und Renaissancestil und prächtiges Schnitzwerk in Kirchen und im Rathause Zeugnis ablegt. Nicht weit von der Zuidersee an einem das „Zwarte Wasser" (das schwarze Wasser) genannten Flüßchen gelegen, hatte Zwolle nur mit dem noch näher zur See gelegenen Kampen eine starke Rivalität zu bestehen, die sich, der Sage nach, bisweilen durch die Kunst, in Form von Karikaturen gegen die Kampener Ratsherren, Luft machte. Trotzdem muß Zwolle eine blühende, erwerbsreiche Stadt gewesen sein; denn eines der einträglichsten Ämter in diesem Gemeinwesen war das eines Steuereinnehmers, das Hermann Terborch, der Vater Gerard Terborchs des älteren, bekleidete und das er später auf diesen seinen Sohn vererbte. Er war als das zweite Kind Hermanns 1584 geboren worden, erhielt aber, trotz des elterlichen Kindersegens, eine sorgfältige Erziehung und war sogar mit klassischer Bildung ausgerüstet, als er sich 1602 auf Reisen begab. Zeichnen und Malen hatte er auch gelernt, und so durchzog er als Maler

Abb. 2. Die Konsultation. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

Deutschland, Italien und Frankreich, was uns durch eine Reihe flotter Zeichnungen bezeugt wird, die sich in der von Gesina gegründeten Terborchsammlung befinden. Diese Zeichnungen beweisen, daß er unter anderem auch in Bordeaux gewesen ist, wo er das sogenannte „Palais Gallien," den Rest eines römischen Amphitheaters, skizzierte. Auch in Rom, wo er manche Jahre blieb, hielt er sich an die altrömischen Denkmäler. Wir finden unter seinen Zeichnungen den Titusbogen, das Kolosseum, die Thermen des Antoninus (von 1609 datiert), aber auch Landschaften aus den römischen Villen und der Campagna. Aus den Zeichnungen, die er bei seiner Rückkehr in die Heimat mitbrachte, ersehen wir ferner, daß er sich in Rom besonders im Kreise der Landschaftsmaler bewegt hat, deren Mittelpunkt Adam Elsheimer und Pieter Lastmann waren. In diesem Kreise verkehrte um dieselbe Zeit auch Peter Paul Rubens, der von Elsheimer die Kunst des Radierens lernte, und in dieser Kunst versuchte sich auch später Gerard Terborch der ältere. Er hat sogar eine kurze Anleitung dazu verfaßt, die in der Terborchsammlung aufbewahrt worden ist.

Daß es in diesem Künstlerkreise nicht bloß sehr lustig, sondern, nach allzu heftigen

Abb. 3. Knabe mit Hund. In der königl. Pinakothek zu München.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

Abb. 4. Die Familie des Schleifers. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Trankopfern, auch lebensgefährlich zuging, erfahren wir aus einem seltsamen Dokument, aus einem — modern ausgedrückt -- polizeilichen Protokoll vom 18. April 1608, worin ein gewisser Flamländer, Namens „Gerardo Tarburgo," Klage erhebt, weil er am 9. März, während eines starken Trinkgelages in dem Albergo zur „Sau," dreimal von einem seiner Kneipbrüder mit einer Gabel in den Kopf gestochen worden sei. Es war der Vater unseres Gerard Terborch, und er hat in seiner Klage sicherlich nicht zu stark aufgetragen; denn schon im Anfang des XVII. Jahrhunderts ging es in der in Rom bestehenden Vereinigung niederländischer Maler, in der „Schilderbent," sehr roh und unbändig zu, und da diese Übelstände schließlich in Totschlag und Mord ausarteten, sah sich Papst Clemens XI gezwungen, im Jahre 1720 den Verein bei strenger Strafe zu verbieten. Die drei Gabelstiche scheinen übrigens dem dicken Kopfe Terborchs nicht viel geschadet zu haben. Er ging von Rom nach Neapel, berauschte sich dort an den Herrlichkeiten des Vesuvs, den er von mehreren Seiten aufnahm, und faßte auch 1611 den kühnen Plan, mit dem Vicekönig von Neapel, Don Juan de Castería, nach Spanien zu gehen, um dort seine Welt- und Menschenkenntnis, vielleicht auch seine Kenntnis feiner Weine zu bereichern. Er hatte auch zwei Gemälde, die einzigen von seiner Hand, von denen wir etwas Genaueres erfahren, auf das Schiff seines hohen Gönners gebracht: zwei bunte Hühner mit Früchten und eine Landschaft mit zwei Figuren. Er wollte sie in Spanien verkaufen; aber das Schicksal und der nea-

Digitized by Google

Abb. 5. Gertruida Matthyssen, die Gattin Terborchs.
Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

politanische Wein hatten es anders gewollt. Bei einer fröhlichen Abschiedsfeier, die er mit seinen Landsleuten in Neapel beging, verspätete er sich, und die nach Spanien bestimmten Schiffe segelten ohne ihn ab. Nach dieser Katastrophe hielt er sich nicht mehr lange in Italien auf. Schon im Jahre 1612 scheint er wieder in Zwolle gewesen zu sein, denn das nächste Zeugnis, das von seinem weiteren Leben redet, ist bereits eine Heiratsurkunde. Am 28. März 1613 vermählte er sich mit Anna Byskens, einem aus Antwerpen stammenden Mädchen, der Mutter des berühmten Gerard Terborch. Der Vater Gerard mag zu seiner Kunst nicht viel Vertrauen gehabt haben; denn es zog es vor, das väterliche Amt des Steuereinnehmers, das nach damaligem Brauch vererbt werden konnte, zu übernehmen. Die Kunst betrieb er fortan nur in seinen Mußestunden, und die zahlreichen Zeichnungen, die er hinterlassen hat, meist biblische und mythologische Darstellungen, rufen nicht das geringste Bedauern darüber hervor, daß er der Kunst nur noch zu seinem Privatvergnügen und zur Ermunterung für seine Kinder gedient hat. Diese scheinen seine Hauptsorge gewesen zu sein, da ihre Zahl allmählich auf zwölf stieg. Gerard Terborch heiratete dreimal. Aus seiner ersten Ehe entsproß noch ein Sohn, Namens Hermann, der ebenfalls künstlerisches Talent besaß

Digitized by Google

Abb. 6. Selbstporträt. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

und anfangs auch vielversprechende Proben davon ablegte. Später verlor er sich aber, wie seine Zeichnungen im Familienalbum beweisen, in eine rohe Manier, und sein Vater scheint auch eingesehen zu haben, daß sich Hermann nicht zum Künstler eigne; denn er übertrug ihm, ein Jahr vor seinem am 20. April 1662 erfolgten Tode, sein Steuererheberamt. Von der zweiten Frau des alten Gerard Terborch ist nichts Näheres bekannt geworden. Zum drittenmale vermählte er sich am 13. September 1628 mit einer Witwe Luise Rondewyn aus Deventer, und dieser dritten Ehe entsprossen die Tochter Gesina und ein Sohn Namens Moses, der, gleich seinem älteren Bruder Gerard, wirkliche künstlerische Begabung gehabt zu haben scheint. Aber über diesen beiden Sprößlingen des alten Terborch hat ein tragisches Schicksal gewaltet. Gesina verlobte sich als achtzehnjähriges Mädchen mit einem jungen Manne, dem sie von Herzen zugethan war. Auf einer Zeichnung vom Jahre 1661 hat sie sich selbst dargestellt, wie sie die Anfangsbuchstaben des Namens ihres Geliebten — er hieß Hendrik Jordis — in die Rinde eines Baumes schneidet, und unter die Zeichnung schrieb sie in französischer Sprache: „Hoch lebe das Herz, das mein Herz liebt!“ Die jungen Holländerinnen, die gewöhnlich als ein Ausbund von Phlegma und Herzenskälte gelten, sind also vor zweihundert Jahren ebenso empfindsam gewesen wie die noch unverdorbenen und

Digitized by Google

Abb. 7. Der Separatfrieden zwischen Spanien und Holland zu Münster am 15. Mai 1648. In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

nicht blasierten Mädchen von heute. Gesina sollte sich aber nicht lange ihres Glückes freuen. Ihr Bräutigam wurde plötzlich wahnsinnig, und sie mußte ihn schweren Herzens aufgeben. Eine andere Zeichnung des Albums zeigt ihren Verlobten, wie er sich zum Entsetzen der Vorübergehenden anschickt, auf seinem Pferde in die St. Michaelskirche von Zwolle hineinzureiten! Gesina blieb unvermählt und widmete sich fortan dem Kultus der Familie. Auch in den Kindern ihrer Brüder und Schwestern suchte sie den Kunsttrieb der Familie weiterzupflegen, indem sie den kleinen Mädchen Zeichenunterricht gab, und als sie am 16. April 1690 im Alter von 57 Jahren starb, war keines ihrer Geschwister mehr am Leben.

Moses Terborch widmete sich mit Ernst dem künstlerischen Beruf. Auskunft über seinen Entwickelungsgang gibt zunächst das Album, dann aber auch mehrere Zeichnungen, die sich in öffentlichen Sammlungen erhalten haben und oft mit denen seines Bruders Gerard verwechselt worden sind. Anfangs schloß er sich, wie sein Vater, an den Landschaftsmaler Pieter Lastmann, den Lehrer Rembrandts, und an diejenigen holländischen Maler an, die die italienische Manier in die Heimat und damit in die Physiognomie der heimischen Malerei den unerfreulichsten Zug gebracht haben. Als Moses aber, um in seiner Kunst vorwärts zu kommen, nach Amsterdam ging, trat unter dem gewaltigen Eindruck, den Rembrandts Werke auf ihn

Abb. 8. Die Depesche. In der königl. Gemäldegalerie im Haag.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

machten, ein vollständiger Umschwung in seinem Schaffen ein. Besonders waren es die Radierungen Rembrandts, die er in sorgsamer Weise nachbildete, und in seinen eigenen Schöpfungen strebte er nach den Wirkungen des Helldunkels. Aber diese verheißungsvolle Entwickelung wurde jählings unterbrochen. Als der zweite Seekrieg der holländischen Republik gegen die Engländer wütete, erwachte Thatendurst in dem jungen Künstler. Er trat als Offizier in die holländische Flotte, aber seine militärische Laufbahn war nur kurz. Bei einem Seegefecht auf der Themse gegenüber von Harwick erhielt er am 12. Juli 1667, also wenige Tage vor dem Friedensschluß in Breda, zwei tödliche Wunden am Kopf und in der Brust.

Inzwischen hatte Gerard Terborch es schon zu hohem Ruhme und angesehener bürgerlicher Stellung gebracht. Unter der Obhut seines Vaters, der mit Stolz die ersten Schritte des jugendlichen Genius leitete und förderte, hatte sich sein Talent sehr schnell entwickelt. In dem Familienalbum finden wir die ersten Regungen seines künstlerischen Triebes, die der Vater sorgsam aufbewahrt hat. Die erste dieser Zeichnungen, die einen vom Rücken gesehenen Herrn in vornehmer Tracht darstellt, trägt die Jahreszahl 1625 mit dem Zusatz „G. T. Borch de Jonge.“ Gerard war damals also erst acht Jahre alt, und wenn diese Zeichnung natürlich nur ein unbeholfener Versuch ist, so zeigt sie doch, daß der junge Terborch frühzeitig die Augen öffnete und das, was er sah, mit kindlichem Eifer nachzuahmen suchte. Auf einer zweiten Zeichnung, die ebenfalls eine männliche Figur darstellt, hat der Vater selbst geschrieben: „Mein Gerard hat diese Zeichnung nach der Natur in Zwolle am 24. April 1626

Abb. 9. Der Leseunterricht. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

Abb. 10. Jan Fabus. Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

gemacht." Aber schon im nächsten Jahre, vermutlich nachdem ihn der Alte ernstlich in die Schule genommen, brachte der junge Terborch der akademischen Richtung seiner Zeit einen Tribut dar, indem er eine Judith zeichnete, die sich anschickt, den Kopf des Holofernes in den Sack zu stecken, den ihr ihre Magd reicht. Es war, soweit unsere Kenntnis reicht, das einzige Mal, daß sich Terborch von der Natur abkehrte. Eine Zeichnung vom Jahre 1628 stellt wieder eine Scene nach dem Leben dar, eine Gesellschaft von drei Paaren, die sich um einen runden Tisch zur Mahlzeit niedergelassen haben. Wenn die Zeichnung auch noch etwas unsicher ist und mehr andeutet als ins Detail geht, so verrät sie doch schon einen künstlerischen Zug, eine Leichtigkeit der Auffassung, die die Schaffenslust des Knaben schon in wenigen Jahren zu einer umfangreichen Produktion steigerte. Wie die Menge der im Familienalbum und in mehreren öffentlichen und Privatsammlungen erhaltenen Zeichnungen beweist, hielt sich Terborch immer an die Natur. Es sind Studien nach Pferden, Soldaten, Offizieren, Marktscenen, vornehmlich aber Darstellungen von Schlittschuhläufern, die sich auf den Wallgräben von Zwolle belustigen. Zwei dieser Eislaufscenen tragen die Daten des 29. und 31. Januar 1631. Solche Darstellungen waren die Specialität des Malers Hendrik Avercamp, der seit etwa 1625 in Kampen lebte und dort unter dem Namen „der Stumme von Kampen" bekannt war. Wie urkundlich erwiesen ist, litt er wirklich an diesem Gebrechen. Trotzdem verkehrte er, wie aus dem Familienalbum

Digitized by Google

Abb. 11. Die väterliche Ermahnung. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

hervorgeht, mit dem alten Terborch, und es ist wahrscheinlich, daß sein Beispiel den jungen Terborch zu ähnlichen Darstellungen ermuntert hat, die auch in der Auffassung und in zeichnerischer Behandlung mit den Arbeiten Avercamps verwandt sind. Mit Malern hat der junge Terborch jedenfalls verkehrt; denn unter seinen Zeichnungen aus seiner Knabenzeit finden wir auch eine vom 13. Juni 1631 datierte, welche das Atelier eines Malers mit drei Figuren darstellt, den der junge Terborch also an jenem Tage besucht haben muß.

Allmählich machte er auch Studienausflüge in die Umgebung der Stadt und auf das Land, nachdem er schon vorher die Befestigungen Zwolles mit ihren Wällen, Türmen und Thoren gezeichnet hatte. In der Familiensammlung befand sich auch ein kleines Skizzenbuch, worin Terborch eine Fülle solcher mit der Feder gezeichneten Naturstudien nach Bauernhütten, Gehöften, Ställen, Heuschobern, Kühen, Pferden und dergleichen mehr gesammelt hat. Bald drängte sich jedoch ihm oder dem Vater die Überzeugung auf, daß er in Zwolle nichts mehr lernen konnte, und er begab sich zunächst nach Amsterdam, wo er sich, wie ein datierter Studienkopf beweist, im Jahre 1632 aufhielt. Vermutlich nur kurze Zeit; denn schon 1633 begab er sich nach Haarlem, wo um den alten Frans Hals eine vielseitige Malerschule blühte. Dort schloß er sich aber nicht an Frans Hals oder einen der jüngeren Genremaler an, sondern er trat in die Werkstatt des Peter Molyn, der zwar auch das Genre pflegte, aber seinen Schwerpunkt in der Landschaftsmalerei hatte. Vermutlich glaubte der alte Terborch, daß sein Sohn eine entschiedene Begabung für die Landschaftsmalerei besäße, wobei natürlich auch die Figurenmalerei betrieben werden mußte, da man es damals liebte, die Landschaften mit zahlreichen, in bewegter Aktion zusammengefaßten Figuren zu beleben. Zunächst setzte der junge Terborch auch seine bisherige Art zu zeichnen fort, freilich sehr bald in der Auffassung Molyns, die er sich

Digitized by Google

Abb. 12. Die väterliche Ermahnung. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

überraschend schnell zu eigen machte, so schnell, daß man die rapide Entwickelung des nunmehr sechzehnjährigen Künstlers kaum noch im einzelnen verfolgen kann. Während Terborch fortfuhr, das obenerwähnte Skizzenbuch mit Zeichnungen zu füllen, deren Motive nunmehr der Umgebung von Haarlem entnommen wurden, kam er auch auf seine alte Liebhaberei zurück, Schlittschuhläufer auf gefrorenen Gräben und Kanälen in ihrer heiteren Lust darzustellen. Eine Zeichnung dieser Art, in der sich auch bereits ein im allgemeinen der Jugend fremder, harmloser Humor ausspricht, trägt das Datum des 23. Januar 1634, eine zweite, die sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet, ist vom 24. November 1633 datiert. Diese, eine leicht mit bunten Wasserfarben angetuschte Federzeichnung, ist ein Zeugnis staunenswerter Frühreife. Im Vordergrunde, auf erhöhtem Ufer, steht ein Offizier, der dem Beschauer den Rücken zuwendet. Er sieht dem fröhlichen Getümmel der Eisläufer und Schlittenfahrer unter ihm zu. In der Perspektive läßt die Zeichnung noch manches zu wünschen übrig. Aber die Figuren zittern förmlich von Leben und Bewegung, trotz der flüchtigen Umrisse, die ihnen die flinke Zeichenfeder des Jünglings gewährt hat (Abb. 1).

Andere Zeichnungen aus dieser Zeit stellen Marktscenen aus Haarlem mit einem Blick auf die Kirche St. Bavon und das Rathaus, Bauwerke aus der Umgebung von Haarlem und dergleichen mehr dar. Terborch hat übrigens mit seinem Meister Peter Molyn in so enger Verbindung gestanden, daß dieser ihm eine Anzahl von Zeichnungen schenkte, die später dem Familienschatze einverleibt worden sind. In die Lukasgilde der Stadt

Digitized by Google

Abb 18. Offizier, einem Mädchen Geld anbietend. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

Abb. 14. Das Glas Limonade. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Ortginalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

Abb. 15. Das Glas Wein. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach in E., Paris und New York.)

Haarlem ist Terborch nicht aufgenommen worden, vermutlich wegen seiner Jugend, die ihm das Recht der Freimeisterschaft nach den strengen Satzungen der niederländischen Malergilden nicht gestattet hätte. Aber sein Name ist trotzdem in eine Liste verzeichnet worden, die der Maler L. van der Vinne im Jahre 1635 aufgestellt hat, um alle damals in Haarlem thätigen Maler zu verzeichnen.

Gerard Terborch hatte um diese Zeit bereits angefangen, in Öl zu malen, aber nicht in der Art seines Lehrmeisters Molyn und auch nicht im Anschluß an seine eigene frühere Art. Die protestantischen Niederlande, die sich von den spanischen losgerissen hatten, standen unter dem Zeichen des Kriegshandwerks, und da sich damals lustige Krieger und lustige Maler weit besser verstanden, als in unseren frostigen Tagen der Rang- und Standesunterschiede, lebten, zechten und liebten sie zusammen. Oft kam es auch vor, daß ein Maler Kriegsmann oder Seemann wurde, und ein des Kriegshandwerks müde gewordener Soldat ließ sich in irgend einer Stadt als Maler nieder. Dieser Zeitströmung schloß sich auch der junge Terborch mit voller Begeisterung an. Freilich hat er, obwohl er später Gelegenheit fand, etwas vom dreißigjährigen Kriege und von den Kriegen, die die holländische Republik gegen England und Frankreich führte, mitanzusehen, niemals kriegerische Episoden dargestellt. Er

Digitized by Google

Abb. 16. Die Weintrinkerin. In den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

spiegelte gleichsam nur die äußersten Wellen wieder, die die Kriegsflut in die holländischen Städte und Städtchen warf, „Er ward," wie Lemcke in seiner Charakteristik des Künstlers treffend sagt, „der König des Kabinettstückes, der Herrscher im Reich des Gesellschaftszimmers jener Tage. Wo das Atlaskleid, der Degen und Federhut eine Rolle spielen, da ist seine Welt. Auch die halbe Welt, die zu dieser gehört, nimmt er mit. Weiter nach unten versteigt er sich nur ausnahmsweise." Letzteres geschah besonders im Anfang seiner Laufbahn. Als sein frühestes, uns erhaltenes Bild sind nach den Forschungen Bodes, der den künstlerischen Entwickelungsgang Terborchs zuerst kritisch festgestellt hat, die „Triktrakspieler" in der Kunsthalle zu Bremen anzusehen, die zwar Offiziere darstellen, aber nicht im Salon, im behaglichen Konversationszimmer, sondern in einem öden, wachtstubenartigen Raum. An einem Tische im Vordergrunde sitzen zwei junge Offiziere beim Brettspiel. Ein dritter, der an dem Tische steht, und ein vierter, der hinter dem Tische raucht, sehen den Spiele zu. Auf der linken Seite sitzt am Kamin ein fünfter Offizier und plaudert mit einem Mädchen. An der Wand des Zimmers hängt eine Landkarte und darunter ein Mantel und Degen. Ein anderer Mantel und Degen hängt vorn über einem Stuhle. Eng verwandt mit diesem Bilde sind drei leicht getuschte Federzeichnungen im Braunschweiger Museum, die ebenfalls Soldaten in Wachträumen vor Kaminen stehend oder mit ihrer Toilette beschäftigt oder Karten spielend darstellen. Jenes Bild sowohl wie diese Zeichnungen zeigen deutlich die Art der Haarlemer Soldatenmaler, die zur Schule des alten Frans Hals gehören, und den Einfluß dieses Altmeisters selbst erkennt man auf dem ersten datierten Bilde, das wir von Terborchs Hand besitzen, auf der „Konsultation" von 1635 im Berliner Museum (Abb. 2). Die Scene, ein Lieblingsgegenstand der vlämischen wie der hollän-

Digitized by Google

Abb. 17. Der Liebesbrief. In der Münchener Pinakothek.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 18. Der briefschreibende Offizier. In der königl. Galerie zu Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

Abb. 19. Der briefleſende Offizier. In der königl. Galerie zu Dresden.
Nach einer Photographie von Franz Hanfſtängl in München.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 20. Eine Dame in ihrem Gemach. In der königl. Galerie zu Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

dischen Genremaler, bedarf keiner Erläuterung. Der Patient, dem der Arzt seine Untersuchung widmet, scheint der junge Mann zu sein, der, ganz links, kaum sichtbar, in einen weiten Mantel gehüllt an dem Kamine sitzt, nicht die Alte, die, eine irdene Schüssel in den Händen, mit Spannung auf das Urteil des Arztes wartet. Auf dem Tische, auf den der alte Äskulap seinen Arm stützt, ist sein ganzer gelehrter Apparat ausgebreitet: ein Totenkopf, ein Stundenglas, Bücher, Schriften, eine Laterne und dergleichen mehr, und über dem Tische sieht man in einer Nische eine mächtige Flasche, die vielleicht die Universalmixtur des Arztes enthält. Das Ganze ist in einem schwärzlichgrauen Gesamtton gehalten, in dem alle Lokalfarben verschwinden, und selbst das mit besonderer Liebe behandelte „Stilleben" auf dem Tische zeigt nur graue und braune Töne. Solche Stillleben wurden in der Schule des Frans Hals besonders gepflegt, unter anderen auch durch einen seiner Söhne. Auf Grund dieses Bildes schreibt Bode dieser Haarlemer Jugendperiode Terborchs noch einige andere Bilder zu, so z. B. den Knaben, der seinen Hund von Ungeziefer befreit (in der Münchener Pinakothek, Abb. 3) und die Familie des Scherenschleifers vor ihrer verfallenen Hütte, wo die Frau ihrem Töchterchen dieselbe Wohlthat angedeihen läßt wie der Knabe seinem Hunde (im Berliner Museum, Abb. 4).

Terborchs Aufenthalt in Haarlem dauerte

Abb. 21. Die Weinprobe. Im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

Abb. 22. Das Konzert. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

nur bis gegen die Mitte des Jahres 1635. Er faßte plötzlich — wir wissen nicht, durch welche Umstände bewogen — den kühnen Entschluß, nach London zu gehen. Wollte er dort sein Glück am Hofe des kunstliebenden Königs Karls I machen, der seine Gunst mit besonderer Vorliebe den Malern niederländischer Herkunft zuwandte, oder hat ihn vielleicht sein Lehrmeister Pieter Molyn darauf gebracht, der nach der Überlieferung in London geboren sein soll? Wir vermögen darauf keine Antwort zu geben, sondern nur die Thatsache seines Aufenthaltes in England durch einen Brief seines Vaters zu beglaubigen, der sich in den Familienpapieren in einem Umschlag befand, auf dem, ebenfalls von der Hand des alten Terborch, zu lesen war: „Diese sind Briefe, die mein Sohn Gerrit von mir erhielt und wieder mitgebracht hat.“ In dem Umschlage fand sich leider aber nur ein einziger, aus Zwolle vom 3. Juli 1635 datierter Brief, der folgendermaßen lautet: „Liebes Kind! Ich schicke Dir den ‚Leeman‘ (Mannequin, Gliederpuppe), aber ohne Untersatz, weil er zu groß und zu schwer

Digitized by Google

für den Koffer werden würde, und für ein geringes Geld kannst Du Dir einen dazu machen lassen. Benutze ihn und laß ihn nicht stille stehen wie hier, sondern zeichne fleißig, besonders große, bewegte Gruppen, wie Du sie mitgenommen und weshalb

Abb. 28. Der Bote vom Lande. In der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Pieter Molyn Dich stets so gern hatte. Und wenn Du malst, mache etwas Modernes (Konversationsstück?), das geht am schnellsten. Bewahre auch die Schönheit und Frische des Kolorits, damit Deine Farbe beim Trocknen harmonisch wird. Dann wirst Du mit Gottes Hilfe viel geliebt werden, wie Du es auch in Haarlem und Amsterdam warst. Was Du in Gottes Namen anfängst, wird Dir in Gottes Namen wohl gelingen, wie früher auch jetzt so. Diene darum vor allem Gott, sei höflich und bescheiden gegen jedermann, so wird es Dir gut gehen. Ich schickte Dir auch Dein Kleid, Strumpfbänder, Schuhe, Schnürbänder, ein Hutband, sechs Vorhemden, sechs Taschentücher und zwei Mützen. Führe Buch über Deine Wäsche, damit Du nichts verlierst. Ich schicke Dir auch einen Behälter mit neun langen Pinseln, zwei Buch Papier, schwarze Kreide und alle schönen Farben, auch sechs von Mathams Feder (Matham war ein Zeichner und Kupferstecher in Haarlem, dessen Federzeichnungen

Digitized by Google

sehr geschätzt waren). Solltest Du sonst etwas von nöten haben, so schreibe es, ich werde es Dir schicken. Deine Mutter und die Kinder, Cousin Berent und Jan ter Borch grüßen Dich. Engbert, alle guten Freunde und der Onkel Robert schließen sich an. Dein Dir zugethaner Vater Gerhard Ter Borch."

Dieser Brief ist ein wahrhaft rührendes Zeugnis der Sorge eines zärtlich liebenden Vaters, der die Schritte und Handlungen eines gut gearteten Sohnes auch in der Ferne zu leiten sucht und über seiner weiteren künstlerischen Entwickelung wacht. Trotzdem daß er mit gerechtem Stolze auf die schnellen Fortschritte des Sohnes blicken darf, ist sein Auge nicht blind gegen dessen Schwächen, die vornehmlich einer zu schnellen Produktion entspringen. Was und wieviel der junge Terborch in England gemalt

Abb. 24. Die Musikstunde. Im Louvre zu Paris
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

hat, wissen wir nicht; denn wir verlieren ihn und seine Thätigkeit bis zum Jahre 1638 aus den Augen. Diese Jahreszahl grauen Gesamtton ausgezeichnet. Aber die koloristische Behandlung zeigt bereits eine vollkommene Sicherheit, einen markigen und

Abb. 25. Die Lautenspielerin. In der Gemäldegalerie zu Kassel.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

finden wir nämlich auf einem in Privatbesitz zu London befindlichen Bilde, welches eine Wachtstube mit Soldaten in der üblichen Tracht, breitrandigen Schlapphüten und weiten faltigen Mänteln, darstellt. Wie Terborchs frühere Bilder ähnlichen Inhalts, ist auch dieses durch einen feinen doch geschmeidigen Farbenauftrag, der schon den späteren Stil Terborchs vorbereitet. Im übrigen bewegt sich das Bild noch ganz in dem Darstellungskreise der Soldatenmaler aus der Schule des Frans Hals. Man denkt an ähnliche Darstellungen von Pieter Codde, Palamedes, Dirk Hals, Jan le Ducq

Digitized by Google

u. a. Es ist nicht das einzige Bild dieser Art. Ein nahezu gleichzeitiges Seitenstück dazu besitzt Herr Werner Dahl in Düsseldorf, sie auch nach geschlossenem Frieden das lockere Leben fortsetzen wollten. Eine Scene aus diesem Leben scheint das Dahlsche Bild dar-

Abb. 26. Die Lautenspielerin. Im Museum zu Antwerpen.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ebenfalls ein kahler Raum mit Soldaten, die sich nach einem Raubzuge ihrer Beute freuen. Noch lange nach Beendigung des Unabhängigkeitskampfes der nördlichen Niederlande machten sich die Nachwehen des Krieges in Gestalt von Marodeuren fühlbar, die plündernd das Land durchzogen, weil zustellen. Während in der Mitte zwei Soldaten, hinter einer Trommel hockend, ihre Beutestücke mustern und drei andere sich am Kaminfeuer wärmen, sitzt auf der rechten Seite anscheinend ein Opfer dieses Beutezuges, eine junge Frau in dunklem Umhang und weißem Atlaskleide, die mit gerungenen

Digitized by Google

Abb. 27. Die Lautenspielerin. In der Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Händen, Verzweiflung im Angesicht, zu einem vor ihr stehenden Offizier emporblickt, der ihr teilnehmend zuhört. Diese Dame im Atlaskleide ist die erste Vorläuferin zu vielen ihresgleichen, die etwa ein Jahrzehnt später auf allen Konversationsstücken Terborchs Hauptpersonen sind. Nur tritt später ein Rollenwechsel ein. Hier ist die Dame im Atlaskleide noch die Bedrängte, die flehend zu dem Offizier aufschaut. Nach zehn Jahren sind es die Offiziere, die mit flehenden Blicken und mit viel Gold in den Händen um die Gunst der Damen werben.

Hat der junge Terborch in London van Dyck kennen gelernt, ihn oder doch wenig-

Digitized by Google

Abb. 28. Ein Duett. In der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

stens seine Bilder? Fast möchte man es glauben, wenn man die feine koloristische Virtuosität betrachtet, die jenem Atlaskleide zu teil geworden ist. Aber Terborchs Technik ist spitzer, seine Falten sind schärfer und brüchiger. Er ist frisch und geistreich in einer Zeit, wo van Dyck bereits Manierist geworden war. Vielleicht hat Terborch aber in England den Geschmack an der Porträtmalerei gewonnen, die schon damals das meiste Geld einbrachte. Ein holländischer Künstlerbiograph des vorigen Jahrhunderts, Houbraken, dessen Zuverlässigkeit jedoch viel zu wünschen übrigläßt, erzählt, daß der junge Terborch auch nach Frankreich und Italien gegangen sei. Beweise dafür hat die bis-

Digitized by Google

herige Forschung nicht liefern können. Man hat nur in einzelnen Bildnissen den Einfluß Tizians erkannt, der auch nicht abzulange also das Dunkel über diese Periode von Terborchs Leben nicht gelichtet ist, müssen wir uns an geschichtliche Daten

Abb. 29. Der Guitarreunterricht. In der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

leugnen ist; aber damit ist noch nicht bewiesen, daß der junge Terborch zu den Studien Tizians nur in Italien gelangt sein kann. Bilder von Tizian haben sich schon genug in der Sammlung Karls I befunden, als Terborch in London war. Sound Urkunden halten. Etwa um 1645 war er wieder in der Heimat, wo wir seine Spuren zunächst in Amsterdam finden. Hier trat er aber nicht als Genre-, sondern als Bildnismaler auf, und daraus ist wohl der Schluß berechtigt, daß er sich

Digitized by Google

während des Jahrzehnts, das für unsere Kenntnis in seinem Lebenslaufe eine Lücke bildet, mehr und mehr der Porträtmalerei gewidmet hat. Er hatte während dieser auszudrücken, als seine holländischen Kunstgenossen in ihren riesigen Schützenstücken und Gildemahlzeiten. Selbst mit Rembrandt kann er sich messen, weil er in den kleinen

Abb. 30. Der Musikunterricht. In der Gemäldegalerie zu Kassel.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Zeit auch einen eigenen Stil gefunden. Auf lebensgroße Darstellungen ließ er sich nicht ein. Seine ganze Kunstrichtung ging von vornherein auf die intime Charakteristik aus. Den Schilderungen großer Hauptaktionen, wenn auch in kleinbürgerlichem Renommierstile, ging er gern aus dem Wege. Er wußte in fußhohen Figuren viel mehr Köpfen seiner Bildnisse meist ebensoviel Geist und Witz entfaltet hat, wie Rembrandt in seinen naturgroßen. Es gibt Bilder von Rembrandt, die langweilige, sogenannte „tote" Stellen haben; bei Terborch findet man deren niemals, weil er sich im Maßstab zu beschränken wußte. Terborch ist wohl auch der einzige Zeitgenosse Rem-

Digitized by Google

Abb. 31. Der Musiker. In der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

brandts, der sich völlig vom Einflusse dieses Großmeisters frei gehalten hat, vielleicht auch ihm absichtlich aus dem Wege gegangen ist, weil ihm die Objektivität der Darstellung als höchstes Ziel in der Bildnismalerei nicht bloß, sondern auch in allen übrigen Kunstgattungen galt. Er steht in der holländischen Malerei zu Rembrandt, wie in der italienischen Malerei Raffael zu Tizian. Diese Objektivität hat etwas Kühles, aber sie hat den unschätzbaren Wert, daß sie der Nachwelt die Bürgschaft für die Wahrheit liefert. Als Historiker unter den Malern steht Terborch darum höher als Rembrandt.

In Amsterdam scheint Terborch, wie gesagt, nur Bildnisse gemalt zu haben. Wenigstens sind uns einige solcher erhalten oder litterarisch bezeugt. Eines, das des Professors Caspar Barlaeus, befindet sich im Senatszimmer der Universität, zwei andere, ein männliches und ein weibliches, von denen ersteres mit 1646 bezeichnet ist, im Privatbesitze zu Leerdam. Lange scheint es aber Terborch in Amsterdam, wo die Konkurrenz für einen Bildnismaler zu groß war, nicht ausgehalten zu haben. Schon im Jahre 1646 kam er auf den Einfall, sein Glück in Münster in Westfalen zu versuchen, wo bereits seit dem April 1645 die Delegierten der kriegführenden Parteien mit ihrem zahlreichen Gefolge versammelt waren und dem Leben in der Bischofsstadt einen Glanz verliehen, den sie seit einem Jahrhundert nicht gekannt hatte. Die holländischen Generalstaaten hatten allein acht Abgesandte zu der glänzenden Versammlung von Staatsmännern, geistlichen und weltlichen Würdenträgern, diplomatischen Unterhändlern, Rechtsgelehrten u. s. w. gestellt, und drei davon hat Terborch, der, wie überliefert

Digitized by Google

Abb. 32. Das Konzert. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

worden ist, in der Neubrückerstraße wohnte, auch porträtiert, den Herrn van Heemstede Adrian Pauw nebst seiner Gattin, den Sekretär der holländischen Deputierten Jacob van der Burch und Gerard van Reede, den Deputierten von Utrecht. Die Bildnisse der beiden erstgenannten nebst dem der Frau des Herrn van Heemstede sind uns nur noch durch Stiche bekannt, das dritte befindet sich aber in Münster und zwar in dem sogenannten „Friedenssaale," demselben, in dem ein großer Teil der Sitzungen stattfand und zuletzt auch der Friede unterzeichnet wurde. Die anderen in dem Friedenssaale vereinig-

Digitized by Google

[illegible]

[illegible]

Digitized by Google

fällt. Vielleicht hat sogar der Umstand, daß Velazquez in Italien war, dem jungen Holländer erst die Möglichkeit geboten, zeitweilig an die Stelle des großen Bildnismalers am spanischen Königshofe zu treten.

Abb. 35. Naturstudie. Nach einer Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Nach der Erzählung Houbrakens wäre Terborch durch galante Abenteuer mit vornehmen Damen in solche Verlegenheiten geraten, daß er schleunigst Spanien verlassen mußte und über Frankreich nach Holland zurückkehrte. Die erste Spur seiner Anwesenheit in der Heimat finden wir in einem am 30. Dezember 1650 gefaßten Beschluß der Stadt Kampen, wonach dem Künstler hundert Karolusgulden zum Dank dafür, daß er der Stadt zwanzig Exemplare des von Jonas Snyderhoef ausgeführten Kupferstichs nach seinem Friedensbilde geschenkt hatte, zugesprochen wurden. Die nächste ihn betreffende Urkunde ist mehr als drei Jahre später datiert. Am 14. Februar 1654 vermählte er sich mit Gertruid

Digitized by Google

Matthyssen, der Witwe des Thys Daems aus Deventer, und da diese vermutlich dort ein Besitztum hatte, ließ sich Terborch in Deventer nieder, wo er am 13. Februar 1655 das sogenannte „kleine Bürgerrecht" erwarb. Bei seiner Hochzeit fehlte es nach der Sitte der damaligen Zeit nicht an einem feierlichen Carmen, in welchem der Dichter, J. H. Roldanus, seine Kunst pries. Darin wird auch abermals bestätigt, daß Terborch in Madrid zu hohen Ehren gelangte. „Nach Madrid," so heißt es in dem Gedichte, „in den schönen Königspalast kam sein Name und Ruhm, ja sogar seine Person; er hat den König sehr kunstvoll abgemalt, daß nur das Leben daran noch fehlte." Es ist ergötzlich zu hören, mit welchem Stolz die republikanischen Holländer von den Gunsterweisungen eines Königs sprechen, mit dessen Soldtruppen sie sich viele Jahre herumgeschlagen hatten.

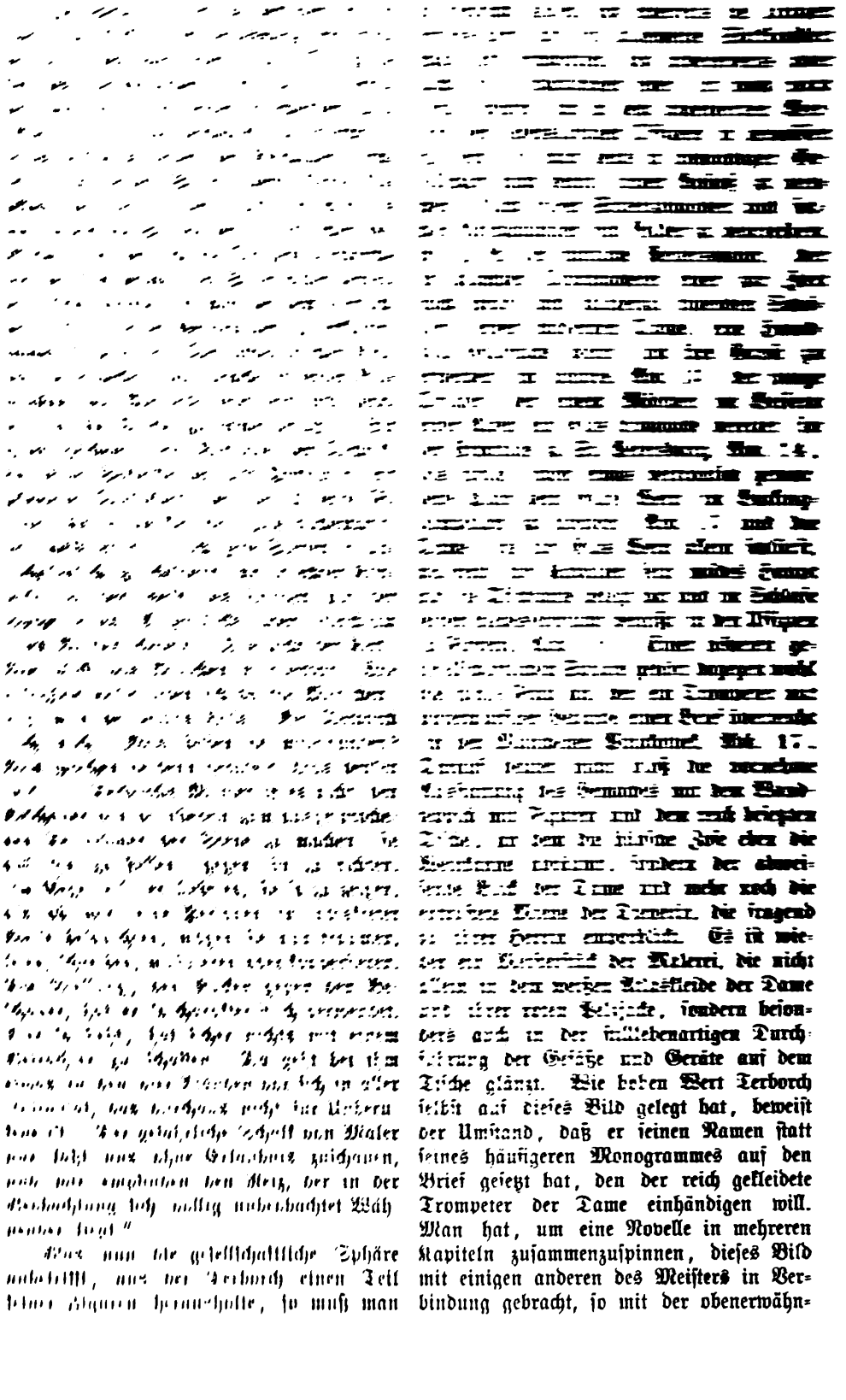
Hinsichtlich der Thätigkeit Terborchs in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr in die Heimat können wir uns nur auf zwei kleine Bilder stützen, die von 1652 datierten Brustbildnisse eines Ehepaares, die sich früher in der Sammlung Beurnonville in Paris befanden. Vielleicht gehören diesen ersten Jahren aber auch das Selbstbildnis Terborchs (Abb. 6) und seiner Gattin (Abb. 5) im Reichsmuseum zu Amsterdam an, da es sehr wahrscheinlich ist, daß Terborch diese Bildnisse bald nach seiner Hochzeit gemalt hat, womit auch das Alter, in dem er sich dargestellt hat, übereinstimmen würde. In späteren Jahren gewann der Künstler mit dem Wachstum seiner äußeren Würden auch eine größere Beleibtheit, wie wir sie auf dem feierlichen Repräsentationsbilde des Museums im Haag wahrnehmen können, das unser Titelblatt wiedergibt. Das nächste uns begegnende Datum ist die Jahreszahl 1655 auf einem unter dem Namen „die Depesche" bekannten Bilde im Museum des Haag (Abb. 8), und dieses Werk, das den Künstler in der voll entfalteten Blüte seines großen malerischen Könnens zeigt, gibt uns die Möglichkeit, einige noch früher oder etwa gleichzeitig entstandene Werke festzustellen. Es sind ausschließlich Genre- oder richtiger Sittenbilder, wie denn das ganze Jahrzehnt von 1650 bis 1660 fast ausschließlich mit dem Schaffen jener Genrebilder ausgefüllt worden ist, die Terborchs Namen vornehmlich berühmt, ja volkstümlich gemacht haben. Das älteste dieser Bilder ist der um 1650 gemalte „Leseunterricht," den eine junge Frau, deren Geduld dabei auf eine harte Probe gestellt wird, einem Knaben erteilt (in der Sammlung Lacaze im Louvre, Abb. 9). Mit diesem Knaben, der allerdings kein Muster von Intelligenz ist, hat es eine eigentümliche Bewandtnis. Er findet sich nämlich mit seiner unten breit auslaufenden Nase, seinen trüben, zwischen dicken Lidern blinzelnden Augen, wulstigen Lippen und wirren Haaren mehrfach auf Zeichnungen der Familienalbums dargestellt, die von Moses und Gerard Terborch herrühren. Auf einer dieser Zeichnungen ist auch sein Name — er hieß Jan Fabus — genannt. Demselben Knaben begegnen wir ferner auf einer Zeichnung Gerards, die sich in der Albertina zu Wien befindet (Abb. 10), und auf einer Zeichnung von Kaspar Netscher im Louvre, der um die Mitte der fünfziger Jahre ein Schüler Terborchs war. Dieses Schülerverhältnis ist uns auch durch eine im Museum zu Gotha befindliche Kopie von Terborchs „Väterlicher Ermahnung" bestätigt worden, die Netscher laut Inschrift im Jahre 1655 ausgeführt hat. Das Original muß also ebenfalls in diesem Jahre oder etwas früher entstanden sein. Dieses Bild, dessen wir im Eingang unserer Biographie des Meisters gedacht haben, bezeichnet nicht gerade den Höhepunkt Terborchscher Kunst, vereinigt aber doch alle seine charakteristischen Eigenschaften während der Zeit seines vollsten Glanzes als Sittenmaler. Es existiert in zwei eigenhändigen Exemplaren, die wir einander zum Vergleiche gegenüberstellen (Abb. 11 und 12, im Reichsmuseum zu Amsterdam und im Museum zu Berlin). Das Amsterdamer Exemplar weicht nur im Format von dem Berliner ab, und die Veränderung des Formats hat es mit sich gebracht, daß auf der rechten Seite des ersteren noch ein Hund hinzugefügt worden ist. Seitdem das Bild aus der dilettantischen Kunstbetrachtung in das Licht der wissenschaftlichen Forschung getreten ist, hat man sofort erkannt, daß der Name, den das Bild infolge der Unterschrift unter Willes Stich schon über ein Jahrhundert lang trägt, keineswegs zutrifft. Schon das Alter der drei dargestellten Personen

Digitized by Google

Abb. 36. Dame, die sich die Hände wäscht. In der Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

spricht dagegen, daß der in sehr ungenierter Haltung auf dem Stuhle sitzende junge Offizier dem jungen Mädchen im weißen Atlaskleide, das dem Beschauer den Rücken zukehrt, väterliche Ratschläge gibt. Wenn man damit andere sehr zahlreiche Bilder ähnlichen Inhalts von Terborch und seinen Zeitgenossen vergleicht, wird man vielmehr zur Überzeugung kommen, daß es sich um ein galantes Abenteuer handelt, daß der Offizier im Gegenteil seine ganze Beredsamkeit aufzubieten scheint, um das junge Mädchen vom Pfade der Tugend abzubringen, und daß die Frau in Schwarz

Digitized by Google



[illegible]

[illegible] Nr. 14. [illegible] Nr. 17. [illegible] Zeit eben die [illegible] der abwei- [illegible] der Dame und mehr noch die [illegible] der Dienerin, die fragend [illegible] Herrn [illegible]. Es ist wie- [illegible] der Malerei, die nicht [illegible] in dem weißen Atlaskleide der Dame [illegible] ihrer roten Pelzjacke, sondern beson- ders auch in der stillebenartigen Durch- führung der Gefäße und Geräte auf dem Tische glänzt. Wie hohen Wert Terborch selbst auf dieses Bild gelegt hat, beweist der Umstand, daß er seinen Namen statt seines häufigeren Monogrammes auf den Brief gesetzt hat, den der reich gekleidete Trompeter der Dame einhändigen will. Man hat, um eine Novelle in mehreren Kapiteln zusammenzuspinnen, dieses Bild mit einigen anderen des Meisters in Verbindung gebracht, so mit der obenerwähn-

[illegible] Maler [illegible] zuschauen, [illegible] den Reiz, der in der [illegible] sich völlig unbeobachtet Wäh- [illegible]"

Was nun die gesellschaftliche Sphäre [illegible], aus der Terborch einen Teil seiner Figuren herausholte, so muß man

Digitized by Google

Abb. 37. Der Brief. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

ten „Depesche“ im Haag und mit zwei Bildern der Dresdener Galerie, welche einen briefschreibenden und einen briefleſenden Offizier darstellen. Auf dem einen Bilde wartet der Trompeter, um den Brief zu befördern, auf der anderen hat er die Antwort gebracht und harrt weiterer Befehle (Abb. 18 und 19). Es war also die Zeit nach dem Frieden, wo die Offiziere nichts anderes zu thun hatten, als galanten Abenteuern nachzugehen, und die schmucken Trompeter in ihren reichen Uniformen mit vorherrschendem Gelb und Blau ihnen als Postillons d'amour dienten, und mit dieser Zeit stimmt auch die malerische Behandlung überein, die in die fünfziger Jahre weist. Alle

Digitized by Google

diese Bilder haben, wie schon Bode frühzeitig erkannt hat, als gemeinsames Kennzeichen eine „körnige Behandlung im Licht und in der Farbengebung, in welcher ein energisches Citronengelb im vollsten Licht neben einem kräftigen Braunrot oder einem tiefen Scharlachrot vorherrschen."

immer, in erster Linie das rein malerische Motiv reizte. Wie sehr übrigens diese galanten Bilder trotz der bisweilen etwas verfänglichen Situation Anklang fanden, beweist die Thatsache, daß von der „Väterlichen Ermahnung" bisher schon drei alte d. h. im XVII. Jahrhundert entstandene, Kopien

Abb. 38. Die Apfelschälerin. In der kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

An einen novellistischen Zusammenhang dieser und anderer Bilder dürfte Terborch schwerlich gedacht haben. Das Soldatenbild war von Jugend an seine Leidenschaft gewesen, und da er, nachdem des Krieges Stürme vorübergebraust waren, keine Wachtstuben mehr malen wollte oder konnte, suchte er sich nach seiner Rückkehr in die Heimat schnell in die veränderten Verhältnisse hineinzuleben, wobei ihn, wie

aufgetaucht sind. Das junge Mädchen im weißen Atlaskleide und schwarzen Sammetkragen, die dem Beschauer den Rücken zuwendet, reizte Terborch selbst so sehr, daß er sie noch einmal allein mit etwas verändertem Mittel- und Hintergrunde wiederholte (in der Dresdner Galerie, Abb. 20). Eine solche „Ausschnittwiederholung" steht unter Terborchs Werken nicht vereinzelt da. Auch das weintrinkende Mädchen, das wir be-

Digitized by Google

reits auf dem Bilde der Uffizien (Abb. 15) kennen gelernt haben, hat er noch einmal allein mit kleinen Veränderungen im Kostüm und in der Haltung, an einem Schreibtische sitzend, dargestellt (Abb. 21).

Ein beträchtlicher Teil aller dieser Gesellschaftsstücke fällt in das in Terborchs Schaffen ungewöhnlich fruchtbare Jahrzehnt von 1650—1660. Damit ist die Liste der in dieser Zeit entstandenen Bilder aber noch keineswegs abgeschlossen. In jenem Jahrzehnte sind noch das Konzert im Louvre zu Paris, das Duett zweier junger Mädchen, die eine Knabe bedient (Abb. 22), der Bote vom Lande, der einer jungen Frau einen Brief gebracht hat und auf die Antwort wartet, in der Ermitage zu St. Petersburg (Abb. 23), die Musikstunde in der Nationalgalerie zu London, ein Hauptwerk des Meisters, das schon im Jahre 1825 auf einer Versteigerung mit 24 300 Francs bezahlt wurde, und die beiden von 1658 datierten Pärchen im Museum zu Schwerin entstanden. Auch die Dame, die auf dem Petersburger Bilde den Brief liest, gehört den wohlhabenden Kreisen der guten Gesellschaft an. Sie hält sich eine Mulattin als Dienerin, die sich hinten an den Vorhängen des Betts zu schaffen macht, und auf dem Tisch steht eine silberne Tasse mit einem Löffel darin, ein silberner Leuchter und eine Delfter Kanne auf einem silbernen

Abb. 89. Der Raucher. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

[illegible]

[illegible] hat Terborch, wie viele Künstler, in dem letzten Perioden seines Schaffens nur sehr selten seine Bilder datiert, so daß wir nicht imstande sind, seine Weiterentwicklung, wenn eine solche noch erfolgt ist, näher zu charakterisieren. Jedenfalls beweist das letzte Datum, das wir auf einem seiner Bilder finden — das Jahr 1675 auf einem „Duett" in der Galerie Six zu Amsterdam —, daß seine staunenswerte malerische Kraft ihm bis in die letzten Jahre seines Lebens treu geblieben ist. Das erste datierte Bild dieser Epoche, die „Musikstunde" im Louvre oder eigentlich das „Duett" eines jungen Paares, da der die Guitarre spielende Jüngling keineswegs einen magisterhaften Eindruck macht (Abb. 21), ist mit der Jahreszahl 1660 bezeichnet. Dann sind noch die Jahreszahlen 1667 und 1669 vertreten, die letztere auf der lebensgroßen Halbfigur eines Fischhändlers,

[illegible] In der Mitte der dem Beschauer zugekehrten Wand sieht man auf erhöhtem, von den anderen abgesonderten Sitz die beiden Bürgermeister hinter einem mit Schreibzeug besetzten Tisch, und zu beiden Seiten schließen sich, auf niedrigeren Bänken sitzend, je sieben Ratsherren an, alle in schwarzer Kleidung, weißen über die Brust herabfallenden Halskragen und mit runden schwarzen Hüten. In der Mitte des Saales sind die vier Ratsschreiber, von denen einer ein Schriftstück vorliest, um einen Tisch gruppiert, der mit einer langen, bis auf den Erdboden herabhängenden Decke bedeckt ist. An der Rückwand sind in Rahmen über dem Wandgetäfel, rechts und links von den Sitzen der Bürgermeister, je sechs Richtschwerter mit den Namen der durch sie vom Leben zum Tode Gebrachten und den Daten ihrer Hinrichtung aufgehängt. Trotz der feierlich-steifen Anordnung und der ernsten Haltung der Figuren, trotz der Abwesenheit jedes lebhaften Lokaltons hat Terborch doch vermocht, durch

Digitized by Google

seine feine Charakterisierungskunst über die Undankbarkeit des Motivs zu triumphieren. Das Bild steckt noch in seinem ursprünglichen Rahmen, einem breiten Goldrahmen, dessen reiches Schnitzwerk allerhand Embleme, zuvörderst die der allzeit wachsamen, schützenden und strafenden Gerechtigkeit enthält.

Über das Leben, das Terborch nach seiner Niederlassung in Deventer geführt

Abb. 40. Naturstudie. Nach einer Kreidezeichnung im Museum zu Weimar.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

hat, wissen wir sonst nicht Näheres. Wir könnten höchstens aus seinen Bildern einen Schluß auf seine eigenen Neigungen ziehen, wenn das bei einem so objektiven, immer über seinen Stoffen stehenden Künstler überhaupt gestattet ist. Unter seinen Genrebildern, deren Entstehung sich nicht mit Sicherheit bestimmen läßt, begegnen wir einer beträchtlichen Zahl, die der Pflege der Musik in immer neuer Abwandlung des Themas gewidmet sind. Man darf wohl daraus schließen, daß Terborch selbst wie die Mehrzahl seiner Volksgenossen ein Freund der Musik war; aber damit hätte er vor den meisten übrigen Sittenmalern seiner Zeit nichts voraus. Nur unterscheidet er sich von vielen unter ihnen dadurch, daß die musikalischen Vorträge, die er darstellt, sich meist in den Kreisen einer gewählten Gesellschaft abspielen. Die Laute in verschiedener Form ist hier das beliebteste Instrument, das bald zu Solovorträgen wie z. B. auf dem Bilde der Lautenspielerin in weißem Atlaskleide in der Gemäldegalerie zu Kassel (Abb. 25), auf dem im Museum zu Antwerpen (Abb. 26) und dem der Dresdener Galerie (Abb. 27), bald zu Duetten zwischen Herren und Damen dient, wobei bisweilen, wie auf einem Bilde der Ermitage in St. Petersburg, sich auf den Flügeln der Musik und des Gesangs zarte Fäden entspinnen (Abb. 28). Von dem Unterricht im Guitarrespiel handelt es sich auf zwei Bildern in Petersburg (Abb. 29) und in Kassel (Abb. 30), die sowohl in ihrem allgemeinen Inhalt, wie auch dadurch verwandt sind, daß die Persönlichkeit

Digitized by Google

Abb. 41. Ein Soldat. Nach einer Kreidezeichnung im Kupferstichkabinett zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

des Lehrers, vielleicht eines freiwilligen, nicht berufsmäßigen, auf beiden Bildern nicht nur dieselbe ist, sondern auch dieselbe Tracht, Haltung und Gebärde zeigt. Einen berufsmäßigen Musiker glauben wir dagegen in der Halbfigur eines Violinspielers (in der Ermitage in St. Petersburg, Abb. 31) vor uns zu sehen, dessen eigentümlicher, von der holländischen Art abweichender Typus die Veranlassung gegeben hat, daß das Bild in älteren Katalogen der Ermitage unter dem Namen „der jüdische Musikant“ aufgeführt wurde. Vielleicht war es ein herumreisender Italiener, der in holländischen Städten Konzerte gab oder Unterricht erteilte. Vereinzelt unter diesen Musikgemälden ist ein mit außerordentlicher Feinheit und Klarheit des Tons durchgeführtes, ungemein farbig behandeltes Gemälde der Berliner Galerie, welches ein Duett zwi-

Digitized by Google

Abb. 42. Ein Offizier. Nach einer Kreidezeichnung im Kupferstichkabinett zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

schen einer jungen Dame, die die Baßgeige spielt, und einer älteren Frau am Spinett darstellt (Abb. 32). Auffallend bei einem so sicheren Zeichner wie Terborch ist das verfehlte Größenverhältnis der beiden Figuren, das vielleicht auf einen Mangel in der Perspektive zurückzuführen ist. Dafür entschädigt aber vollkommen der köstliche

Digitized by Google

malerische Reiz, der über das Mädchen ausgegossen ist, das dem Beschauer den Rücken kehrt, über ihr dunkles, zierlich geflochtenes Haar, den feinen Nacken, den Pelzkragen, die lachsfarbene Atlasjacke und das weiße Atlaskleid. Dazu das zarte graue Licht, das den ganzen Raum erfüllt!

Abb. 48. Bildnis eines Mannes. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Es ist wieder ein Ausschnit aus der Wirklichkeit, ein Blick in eine intime Häuslichkeit, die der Maler dem Beschauer gestattet, ohne daß die Figuren merken, daß sie beobachtet werden, aber auch ohne daß sie für die beabsichtigte malerische Wirkung erst künstlich zurechtgerückt worden sind. Man sollte glauben, daß ein Virtuose der Stoffmalerei wie Terborch allmählich seine Atlaskleider und Pelzjacken auswendig gekannt hätte. Das ist aber ein Irrtum. Auch er hielt sich, wie alle großen Künstler, durch den beständigen Umgang mit der Natur frisch, und als er längst die Höhe vollkommener Meisterschaft erstiegen hatte, setzte er die Gewohnheiten seiner Jugend fort. Der Zufall hat es gefügt, daß sich gerade aus der letzten Periode seiner Thätigkeit, aus der Zeit von 1660 bis 1675, eine Reihe von Zeichnungen erhalten hat, die für seinen unabläßigen Fleiß in Naturstudien zeugen. Die meisten davon besitzt die Albertina in Wien. Unter ihnen befindet sich außer einigen Soldatenstudien (Abb. 33 und 34), von denen die letztere als „nach dem Leben gezeichnet" ausdrücklich durch die Inschrift beglaubigt ist, auch eine von 1667 datierte Rückenansicht einer Dame im Atlaskleide, die auf einem Stuhle sitzt (Abb. 35). Ter-

Digitized by Google

borch scheint demnach jede Gelegenheit benutzt zu haben, um sein Auge zu schärfen und seinem Gedächtnis zu Hilfe zu kommen. Daraus erklärt sich denn auch seine sich beständig steigernde, koloristische Virtuosität, die sich jedoch keineswegs aufdringlich macht, weil sie Terborch gleichmäßig auf alle Teile seiner Bilder ausdehnte. Das bewundern wir auch an dem Bilde der Dresdener Galerie, das uns eine Dame in ihrem Gemache darstellt, die sich Waschwasser über die Hände gießen läßt (Abb. 36), und in noch höherem Grade an der überaus vornehm aufgefaßten Familienscene im Bukkinghampalaste in London (Abb. 37), wo ein junges Mädchen einer älteren, aufmerksam zuhörenden Frau, anscheinend seiner Mutter, einen Brief vorliest. Aber auch wo es weniger vornehm zugeht, wie z. B. in dem Gemach der jungen Frau, die ihrem Töchterchen einen Apfel schält (in der kaiserlichen Galerie zu Wien, Abb. 38), verleugnet Terborch die liebevolle Zärtlichkeit nicht, die er selbst den bescheidensten Gegenständen zu teil werden läßt. Davon hat auch der junge Soldat etwas erfahren, der auf einem Bilde der Berliner Galerie im Begriff ist, den Tabak in seiner langen Thonpfeife an einem irdenen Kohlenbecken zu entzünden (Abb. 39). Mehr aber, als die meisterhafte Stoffmalerei bewundern wir die Zartheit und doch plastische Schärfe in der Modellierung des dem Beschauer voll zugekehrten Profils des jungen Mannes.

Abb. 44. Bildnis eines jungen Mannes. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

Außer der Albertina in Wien haben noch mehrere andere öffentliche Sammlungen Zeichnungen aufzuweisen, die mit mehr oder weniger Sicherheit Terborch zugeschrieben werden, so das Städelsche Institut in Frankfurt a. M., das Museum zu Weimar (Abb. 40), das Dresdener Kupferstichkabinett (Abb. 41 und 42) u. a. Merkwürdigerweise befindet sich unter allen diesen und den in Privatbesitz befindlichen Zeichnungen Terborchs nicht eine einzige Studie zu den Bildnissen des Meisters, von denen allmählich eine beträchtliche Anzahl bekannt geworden ist. Bode stellt zur Erklärung dieses auffallenden Umstandes die Vermutung auf, daß der Künstler direkt nach dem Leben auf die Leinwand zu malen pflegte, eine Gewohnheit, der seine Bildnisse ihre feine, lebenswahre Karnation verdankten. Diese Vermutung wird durch eine Erzählung Houbrakens bestätigt, die wohl mehr Vertrauen verdient als seine übrigen Geschichten von Terborch.

Im Jahre 1672 war eine schwere Katastrophe über die Niederlande hereingebrochen, deren Macht und Ansehen durch die verfehlte Politik der aristokratischen Partei unter Führung des Ratpensionärs Jan de Witt allmählich ins Wanken geraten waren. England und Frankreich benutzten die Schwäche der Republik, und während König Karl II den Krieg zur See begann, fiel ein französisches Heer von hunderttausend Mann vom Niederrhein in Holland ein, und bald war das ganze Land von Feinden überschwemmt, die den größten Teil der festen Plätze einnahmen. Im August 1672 richtete sich die Wut des erbitterten Volkes gegen Jan de Witt, und nach seiner Ermordung wurde der junge, kaum 22jährige Prinz Wilhelm III von Oranien zum Statthalter, Generalkapitän und Großadmiral der Vereinigten Provinzen ernannt. Der junge Prinz entfaltete sofort eine energische Thätigkeit, um zunächst den Rest des Landes gegen den Einfall der Feinde zu schützen und mit den wenigen Truppen und Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, wenigstens den Angriffskrieg im kleinen zu führen. Er griff überall persönlich ein, und so kam er auch nach Deventer, um die Befestigungswerke der Stadt zu besichtigen und sie gegen den Ansturm der Feinde verteidigungsfähig zu machen. Die Bürger von Deventer wollten ihren Patriotismus und ihre Liebe zum Hause Oranien dadurch bethätigen, daß sie den Prinzen baten, sich von ihrem berühmten Mitbürger Terborch malen zu lassen. Der junge Mann, dessen Kopf von ganz anderen Dingen voll war, erklärte, daß er keine Zeit zum Sitzen habe, und suchte die Bürger von Deventer damit abzuspeisen, daß er ihnen eine Kopie seines von Kaspar Netscher gemalten Bildnisses versprach. Damit kam er aber schön bei den Bittstellern an. Triumphierend wiesen sie darauf hin, daß sie den Lehrer Kaspar Netschers in ihren Mauern hätten, also keiner Arbeit seines Schülers bedürften, und der Prinz mußte sich bequemen, dem Meister Terborch zu seinem Bildnis zu sitzen. Houbraken erzählt nun seltsame Dinge über die Unterhaltung der beiden, die sich keineswegs in höfischem Ton bewegte. Aber Terborch verstand es, auf einen groben Klotz einen noch derberen Keil zu setzen und den Übermut des jungen Prinzen so weit zu bändigen, daß dieser wenigstens still saß. Aus dieser Anekdote geht also hervor, daß Terborch imstande und gewohnt war, Bildnisse in verhältnismäßig kurzer Zeit, ohne Vorarbeiten, auf die Leinwand zu setzen. Wie Houbraken weiter erzählt, hat Terborch das Bildnis des Prinzen selbst behalten und erst später an einen Liebhaber in Amsterdam gegen einen Wagen vertauscht. Außerdem soll Terborch noch zwei andere Bildnisse des Prinzen gemalt haben; aber von allen dreien hat sich keines erhalten.

Im übrigen ist die Zahl der Terborchschen Bildnisse nicht gering. Sie sind freilich erst im letzten Jahrzehnt zum Vorschein gekommen und befinden sich auch zum größten Teil in Privatbesitz. In Berliner Privatsammlungen begegnet man allein vier solcher kleinen Bildnisse, und ebenso viele besitzt das Berliner Museum. Von diesen geben wir zwei wieder, die für Terborchs Geschmack in der Anordnung und für seine außerordentliche Feinheit in der Charakteristik bei schlichtester Auffassung und möglichst neutraler Färbung höchst charakteristisch sind (Abb. 43 und 44). Auch in Deventer, unter der Nachkommenschaft der Familie Terborch und bei anderen, hat sich eine beträchtliche Zahl von Bildnissen Terborchs erhalten, darunter die zweier Bürgermeister der Stadt. Ein Bildnis eines dritten Bür-

Digitized by Google

germeisters, des Jan de Roever, besitzt Herr Wesselhöft in Hamburg.

Über Terborchs letzte Lebensjahre geben nur wenige urkundliche Notizen spärliche Auskunft. Noch im Jahre 1672, also wohl bald nachdem er den Prinzen von Oranien porträtiert hatte, verließ er die Stadt, vermutlich, um den Kriegsunruhen zu entgehen, die auch Deventer ergriffen hatten. Auf einer Liste der „Gemeensmannen" vom Jahre 1672 steht wenigstens bei seinem Namen der Vermerk „abwesend." Nach dem Tode seiner Frau, die ihm keine Kinder hinterließ, nahm der einsame Mann seine Halbschwester Sara in sein Haus. Aber auch sie starb im November 1680. Ein Jahr darauf, am 8. Dezember 1681, folgte er, 64 Jahre alt, den Seinen nach. Am 21. Juni desselben Jahres hatte er sein Testament gemacht und darin bestimmt, daß seine Leiche in seiner Vaterstadt Zwolle beigesetzt werden sollte. Dort fand sie ihre Ruhestätte in der Gruft der Familie in der St. Michaelskirche, und auf einer Steinplatte, unter der Terborch begraben ist, liest man noch jetzt die Anfangsbuchstaben seines Namens: G. T. B.

An Schülern hat es Terborch nicht gefehlt; aber von ihnen hat es nur einer zu größerer Bedeutung gebracht, der aus Heidelberg gebürtige Kaspar Netscher, den wir schon früher als Kopisten von Terborchs „Väterlicher Ermahnung" kennen gelernt haben. Wie sein Meister malte er Sittenbilder aus der vornehmen Gesellschaft, nur mit etwas glätterer und kleinlicherer malerischer Behandlung und mit einem leichten Anflug von Manieriertheit, die sich in seinen späteren Jahren noch verstärkte, als er im Haag vorzugsweise als Bildnismaler thätig war. Als solcher kam er mehr dem barocken Modegeschmack seiner Zeit entgegen als Terborch, der bis zuletzt ein unerreichtes Muster von klassischer Einfachheit und Objektivität war. Das Beste seines Könnens, sein unvergleichlich feiner malerischer Geschmack blieb eben sein Eigentum. Ihn konnte er nicht auf seine Schüler übertragen, die sich gleich den meisten niederländischen Künstlern am Ende des XVII. Jahrhunderts immer mehr dem französischen Barockstil gefangen gaben und darüber ihre Persönlichkeit verloren. In einer Zeit verwilderten Kunstgeschmackes steht Terborch als eine einsame Säule da, der letzte Großmeister holländischer Malerei vor ihrem völligen Untergang!

Digitized by Google

Digitized by Google

Jan Steen

Digitized by Google

Jan Steen. Nach dem Selbstporträt im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

Jan Steen.

War Terborch der objektivste und kühlste, so war Jan Steen, der „Liebling des holländischen Volks," der subjektivste, heißblütigste und genialste unter den Großmeistern der holländischen Sittenmalerei, jedenfalls der größte Humorist und zugleich Satiriker unter ihnen. Wie er selbst seinen Zeitgenossen gern ein Schnippchen schlug, so hat es mit ihm die Nachwelt gethan. Er lebt in ihrem Gedächtnis in zweierlei Gestalt. Die eine, die wir aus den Erzählungen seines Landsmannes Arnold Houbraken und seiner Nachschreiber kennen, ist ein Gemisch von Eulenspiegel und Trunkenbold, der mit Ehre, Gut und Menschenwürde ein verwegenes Spiel trieb, die andere hat zwar auch einen stark ausgeprägten feuchtfröhlichen Zug, hinter dem sich aber doch ein Mann verbirgt, dem keine unehrenhafte Handlung nachzuweisen ist. Um der Wahrheit einigermaßen nahe zu kommen, um das wirkliche Wesen dieses Zwittergeschöpfs ergründen zu können, wird man am besten thun, die Überlieferung nach den Urkunden zu kontrollieren und als oberste Instanz seine künstlerischen Schöpfungen reden zu lassen. Ein Mann, der uns so viele prachtvolle Werke hinterlassen hat wie er, darunter solche von höchster Vollendung in der malerischen Ausführung, kann kein verlumpter Trunkenbold gewesen sein.

Jan Steen ist der Sprößling einer alten Patrizierfamilie der Universitätsstadt Leyden. Dort wurde er im Jahre 1626 als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns und Bierbrauers geboren. Dieses Datum erfahren wir aus den Listen der Universität seiner Vaterstadt, bei der sich Jan nach dem Beispiel vieler anderer Maler im November 1646 als Student der Wissenschaften „im Alter von zwanzig Jahren" einschreiben ließ, und damit würde auch die urkundliche Nachricht, daß sich sein 1602 geborener Vater Havik Steen 1625 mit Elisabeth Capiteins vermählt hat, in Einklang stehen. Ob der junge Jan es mit den Studien ernst gemeint hat, müssen wir dahingestellt sein lassen. Aus einigen seiner Bilder merkt man aber, daß er kein ungebildeter Mann war, und auf ein gewisses Maß von Kenntnissen läßt schon sein ausgesprochener Hang zur Satire und zur Allegorie, seine Neigung, auf seinen Bildern Sinnsprüche und moralische Lehren anzubringen, schließen. Auch über seine künstlerische Erziehung sind wir nur mangelhaft unterrichtet. Ein Nachschreiber Houbrakens, Campo Weyermann, der in seinen Lebensbeschreibungen holländischer Maler aber manches Eigene beibringt, erzählt, daß Jan Steen zuerst ein Schüler des aus Leipzig gebürtigen Malers Nicolaus Knupfer gewesen sei, der um 1630 in Holland thätig war, und daß er dann zu Adriaen van Ostade in Haarlem und zuletzt nach dem Haag gegangen sei, wo er ein Schüler des Landschaftsmalers Jan van Goyen wurde. Mit diesen drei Künstlern hat aber Steens Art, zu malen, die Menschen zu betrachten und sie zu charakterisieren, wenig gemein. Daran aber, daß er sich einige Zeit als junger Mann in Haarlem aufgehalten und dort Eindrücke von Frans Hals empfangen habe, scheint etwas Wahres zu sein. Das hat W. Bode mit seinem bekannten Scharfblick für koloristische Eigentümlichkeiten herausgefunden. „Eine Anzahl von Bildern des Meisters,"

Digitized by Google

so schreibt er in seinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei," „gewöhnlich Gesellschaftsstücke, in welchen das Thema ‚Wein, Weib und Gesang' in den verschiedensten Variationen zur Darstellung kommt, charakterisieren sich als Jugendwerke durch ihre große Leichtigkeit, aber zugleich auch Tüchtigkeit des Machwerkes und durch die helle, zuweilen selbst bunte Färbung. Um uns darüber ganz außer Zweifel zu lassen, verlebt Jan Steen nur selten seine eigene jugendliche Gestalt unter der besseren Gesellschaft anzubringen. Das bezeichnendste Bild dieser Art befindet sich im herzoglichen Schlosse zu Dessau: eine Hochzeitsgesellschaft, deren ausgelassener Heiterkeit man es anmerkt, daß das Festmahl schon eingenommen ist, geleitet das junge Ehepaar zum Brautgemache — also schon ein echt Steenscher Vorwurf. In einem kleinen Raume hat der Meister hier 27 Figuren zusammengedrängt; die Anordnung ist noch eine rein zufällige, die Zeichnung nachlässig, aber sehr frei; die farbigen Stoffe sind in fast skizzenhafter Weise hingestrichen, die Köpfe mit breiten Pinselstrichen modelliert, die Färbung ist gleichmäßig hell und frisch, die Charaktere sind noch mehr typisch gehalten, kurz in allem verrät sich hier ein enger Anschluß an die Kunstweise des Dirk Hals, dem selbst einige Typen entlehnt zu sein scheinen."

Dirk Hals war der jüngere Bruder des genialen Frans Hals. Er war der Maler der lustigen und lockeren Gesellschaft, die sich zumeist aus Offizieren, Soldaten und ihrem weiblichen Anhang zusammensetzte, und es scheint, daß sein eleganter, feiner, farbiger, malerischer Vortrag die jüngeren Maler mehr angezogen habe als die robuste, bisweilen etwas struppige Art des älteren Hals. Die Kunstweise des Dirk Hals läßt sich dann noch in einigen Bildern nachweisen, die etwa um das Jahr 1648 herum, wo Jan Steen in die Lukasgilde seiner Vaterstadt aufgenommen wurde, oder wenig später entstanden sind. Bode nennt von solchen Bildern einen humorvollen, schon von 1653 datierten Brautzug in der Galerie Six zu Amsterdam, die „lockere Gesellschaft" in der Berliner Galerie (Abb. 1), die wüste Scene sinnloser Trunkenheit im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 2) und den mit einer Magd schäkernden Mann im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Sie werden nur mit einem Schlage in die Schule verlegt, in der sich ein großer Teil der Genre-Maler gebildet hat, die Jan Steen hervorgebracht hat — in den Umkreis der niederländischen Kneipen und schlechten Häuser, in denen die Becher von Sirenen und Hetären kredenzt werden.

Wer den derben Humor, aber auch die feine Satire Jan Steens genießen und verstehen lernen will, der darf nicht müde sein, und am Ende werden auch die niedrigsten Scherzreden menschlicher Verworfenheit durch den koloristischen Reiz geadelt, der ihr Schöpfer ihnen mitzugeben weiß. Das Berliner Bild schildert den Einfluß von Wein, Weib und Gesang in seiner niedrigsten Ausartung. Über die Qualität der Gesellschaft, in die der verliebte Alte geraten ist, kann trotz des schmucken Aufputzes der jungen Dirne, die den zudringlichen Verehrer nur wenig unsanft abzuwehren sucht, kein Zweifel sein. Alle sind ihre Verbündete, um den Trunkenen zu plündern, die alte Kupplerin, die ihm seinen Geldbeutel aus der Tasche zu ziehen sucht, die kecke Magd, die ihm den Hut vom Kopfe hebt, und der verschmitzt lächelnde Fiedler, dem Jan Steen seine eigenen Züge, etwa die eines 22jährigen Burschen gegeben hat. Er sieht den bekannten Kneipbrüdern des genialen Adriaen Brouwer sehr ähnlich, und wenn dieser um die Zeit, wo Jan Steen in Haarlem gelernt hat, auch längst nicht mehr am Leben war, so hat er sicherlich Bilder von ihm, wenn auch nur in Kopien oder in Kupferstichen, gesehen. Ein echt Brouwerscher Typus ist auch der grinsende Mann, der auf dem Frankfurter Bilde die widerstrebende Magd auf seine Kniee herabzuziehen sucht, und mehr noch der trunkene Alte des Amsterdamer Bildes, der vergnügt sein Glas schwingt, während seine üppige Zechgenossin, bereits des Weines voll, mit der Last ihres Körpers auf sein Knie gesunken ist. An einem Bretterverschlag ist — ebenfalls nach Brouwers Art — ein Blatt angenagelt, auf dem zwischen einem brennenden Lichte und einer Brille eine Eule dargestellt ist. Darunter liest man die Verse: „Was nützt Licht und Brill, wenn die Eul' nicht sehen will?" Dem Künstler war es also nicht um die bloße Darstellung eines Bakchanals im

Digitized by Google

Abb. 1. Lockere Gesellschaft. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

niederländischen Kneipenstile zu thun, sondern er hat auch eine moralische Nutzanwendung darangeknüpft. Denn während der Alte sich sorglos seinem Genusse hingibt, sind die drei Personen hinter ihm beschäftigt, seine Kleider zu stehlen. Der junge Mann an der Thür, der lächelnd auf seinen Kumpan deutet, der eine Baßgeige in der Hand hält, trägt wieder die Züge Jan Steens.

Der dritte Lehrer des Künstlers soll Jan van Goyen gewesen sein, der aus Leyden stammte, aber schon seit 1631 im Haag thätig war. Noch im Jahre 1648 war Steen in Leyden ansässig, da er sich bei der am 18. März dieses Jahres dort gegründeten Lukasgilde als Mitglied einschreiben ließ. Im nächsten Jahre war er aber im Haag. Denn er ließ sich am 3. Oktober 1649 mit Margarete van Goyen trauen und zwar, weil er katholisch war, auf dem dortigen Rathause durch die Schöffen, vermutlich weil es Katholiken im Haag nicht gestattet war, in ihrer Kirche rechtsgültige Eheschließungen vorzunehmen. Ist nun aus dieser Familienverbindung erst später die Sage erwachsen, daß Jan Steen ein Schüler seines Schwiegervaters gewesen sei und sich in dessen Hause in sein Töchterlein verliebt habe? Fast scheint es so. Denn man wüßte keinen rechten Grund anzuführen, weshalb der junge Steen gerade zu Jan van Goyen in die Lehre gegangen wäre. Abgesehen davon, daß seine Bilder mit denen van Goyens keine Verwandtschaft haben, war dieser in erster Linie Landschaftsmaler, wenn er auch ein paar Genrebilder gemalt hat. Um das Verhältnis des an-

Digitized by Google

Eines Abends machte Jan Steen seinem Meister die Notwendigkeit klar, daß er ihm seine Tochter Margarete möglichst bald zur Frau geben müßte, wenn er nicht illegitime Großvaterfreuden erleben wollte. Wenn die Taufregister der katholischen Kirche im Haag lückenlos sind, ist jenes Thaddäus erhielt, und am 12. Dezember 1653 wurde eine Tochter auf den Namen Eva getauft. Um diese Zeit lebte der Künstler offenbar in guten Verhältnissen: denn er wurde am 17. März 1654 in die Bürgerschützengilde des Haag aufgenommen. Von seiner künstlerischen Thätigkeit in den

Digitized by Google

Abb. 3. Ein lachender Mann. Nach einer Zeichnung in Pariser Privatbesitz.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ersten Jahren seiner Ehe wissen wir wenig. Nur ein Bild ist mit Sicherheit dieser Zeit zuzuschreiben, ein Familienbild, auf dem er sich, seinen Schwiegervater und dessen drei Töchter dargestellt hat (im Besitze des Grafen d'Oultremont in Brüssel). Es ist eine Seltenheit, beinahe ein Unikum unter seinen Werken; denn wir kennen außer diesem Familienbilde nur noch ein einziges Bildnis von Jan Steens Hand, sein lebensgroßes Selbstporträt im Reichsmuseum zu Amsterdam (siehe das Titelbild), das aber nur durch die Persönlichkeit, nicht durch große künstlerische Vorzüge besticht. Es mag auch um die Mitte der fünfziger Jahre des XVII. Jahrhunderts entstanden sein, da es den Künstler nur wenig älter zeigt, als wir ihn auf seinen ausgelassenen Jugendbildern kennen gelernt haben. Aber auch auf diesem gewissermaßen offiziellen Bildnisse umspielt der Schalk seine Lippen. Es fehlt nur noch wenig, so verzerrt er sie zu einer lustigen Grimasse. Offenbar lag es nicht in der quecksilberigen Natur des Künstlers, stundenlang in mühsamer Arbeit vor einem sogenannten „Sitzgesicht" selber still zu sitzen. Ihn interessierte der Mensch nur, wenn er seine ganze Figur oder doch wenigstens seinen Kopf in irgend einer Bewegung oder einem Affekt spielen ließ. Unter den wenigen Studien und Zeichnungen des Meisters, die auf uns gekommen sind, ist dafür der Kopf eines lachenden Mannes charakteristisch, der mit

Digitized by Google

Abb. 4. Studie nach einem jungen Manne. Im königl. Kupferstichkabinett zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

dem Monogramm des Künstlers (einer Verschlingung der Anfangsbuchstaben seines Namens J und S) bezeichnet ist (im Pariser Privatbesitz, Abb. 3). Er hat den Mann einmal auf der Straße oder wahrscheinlicher im Wirtshause gesehen und die Physiognomie schnell mit Kreide in seinem Skizzenbuche festgelegt. Denn das Lachen in allen seinen Stadien, vom Stillvergnügtsein, von dem leisen Insichhineinlachen bis

Digitized by Google

zum bakchantischen Toben, zu studieren, war ihm eine Hauptlust. Ein Bewegungsmotiv hat er sich auf einer ähnlichen Studie, die sich im Dresdener Kupferstichkabinett befindet (Abb. 4), notiert. Aber auch dieses Blatt ist nur eine flüchtige Arbeit ohne persönlichen Reiz. Auf eingehende Vorstudien sich einzulassen, hatte der Künstler keine Zeit. Denn daß er neben der Kunst noch ein zweites Geschäft betrieb, ist leider durch Urkunden belegt worden, die wenigstens die Grundlage vermuten lassen, aus der der Anekdotenerzähler Houbraken seine tollen Geschichten mit anderer Hilfe herausziehen konnte.

Am 22. Juli 1654 pachtete Jan Steen nämlich auf sechs Jahre die Brauerei „die Schlange" in Delft, vermutlich auf Zureden seines Vaters, der in dem Vertrage als Bürge für die Pachtsumme auftrat, die jährlich 400 Gulden betrug. Als Steen diesen Vertrag unterzeichnete, wohnte er noch im Haag. Ob er die Brauerei in Delft selbst betrieb oder durch andere betreiben ließ, wissen wir nicht. Soviel ist aber sicher, daß das Brauereigeschäft bald schief ging. Denn aus einer Urkunde vom Jahre 1656 geht hervor, daß Steen damals schon wieder eine andere Brauerei besaß, die den anmutigen Namen „in der Roskam" führte, und eine zweite Urkunde vom 7. Juli 1657 macht uns mit der betrübenden Thatsache bekannt, daß der Vater Jan Steens in Delft erschienen war, um für die Schulden seines Sohnes aufzukommen, mit dem er die Brauerei in Compagnie betrieben hatte.

Nach der Erzählung Houbrakens hätte Jan Steen diesen Verfall des Geschäftes durch sein maßlos liederliches Leben verursacht. Er hätte nicht verstanden zu wirtschaften und seine Frau noch weniger, und da die Brauerei bald stille stand, weil das Bier verkauft, das dafür eingenommene Geld verliedert und zu einem neuen Bräu kein Geld zum Einkauf des Malzes vorhanden war, soll eines Tages Frau Margarete, die in ihrer Wirtschaft denselben Faden spann, wie ihr leichtsinniger Gatte, diesen sehr energisch aufgefordert haben, die Brauerei wieder lebendig zu machen. Der Spaßvogel nahm den Auftrag wörtlich. Er pumpte zunächst den leeren Braukessel voll Wasser, ging auf den Markt und kaufte ein paar Enten. Die setzte er zu Hause in den Braukessel und schüttete sein letztes Malz dazu. Als dann die Enten ängstlich wieder aufflogen und Frau Margarete, durch den Lärm erschreckt, hineinstürmte, fragte sie der unverwüstliche Humorist, ob es ihr nun lebendig genug wäre. Da machte denn auch Frau Margarete, die selbst gern lachte, gute Miene zum bösen Spiele, und es blieb alles beim alten.

In Wahrheit gab es aber um diese Zeit für Jan Steen und seine Verwandtschaft sehr wenig zum Lachen. Im April des Jahres 1656 war der Vater und Schwiegervater Jan van Goyen gestorben und hatte den Seinigen nichts als Schulden hinterlassen. Obwohl er ein sehr fleißiger Mann war und eine enorme Masse von Bildern malte, trug ihm seine Kunst so wenig ein, daß er sich genötigt sah, nach einem Nebenerwerb zu greifen. Er legte sich auf Häuserspekulationen, trieb eine Zeitlang einen Tulpenhandel und versuchte es zuletzt in großem Maßstabe mit dem Verkauf von Bildern anderer Maler. Immer fehlte es ihm aber bei diesen Geschäften an barem Gelde, worüber uns die Urkunden betrübende Auskunft geben. Einmal kaufte er im Jahre 1637 von dem Bürgermeister Ravesteyn im Haag für 858 Gulden Tulpen, später noch für eine größere Summe, und als Ravesteyn im Jahre 1641 starb, stellte es sich heraus, daß ihm van Goyen noch 897 Gulden und ein Bild im Werte von 32 Gulden schuldig geblieben war. Er malte also Bilder für 32 Gulden, während von den Tulpen, wie die erhaltene Liste ergibt, einzelne 60 Gulden das Stück gekostet hatten. Am 2. April 1652 wurden in seinem Hause für 3749 Gulden Bilder verkauft, und im April 1654 hielt er abermals eine Bilderversteigerung ab, die 2812 Gulden einbrachte. Trotzdem starb van Goyen insolvent. Seine Witwe scheint aber einiges vor den Gläubigern gerettet zu haben. Denn wenige Monate nach dem Tode ihres Gatten veranstaltete auch sie eine Bilderauktion, die noch 2415 Gulden eintrug.

Die Vermutung liegt nahe, daß Jan Steen von der finanziellen Katastrophe seines Schwiegervaters mitbetroffen wurde. Denn um die Mitte der fünfziger Jahre zog er

Digitized by Google

Abb. 5. Die Menagerie. In der königl. Galerie des Haag.

nach Leyden, wo er doch in seinem Vater eine Stütze hatte. Aber lange hielt er es hier nicht aus. Noch im Jahre 1658 leistete er seinen Mitgliederbeitrag an die Lukasgilde; aber unter der Quittung dafür steht die Notiz: „Aus der Stadt verzogen." Er scheint nunmehr seinen Wohnsitz in Haarlem genommen zu haben, wo er freilich erst im Jahre 1661 erwähnt wird. Mit dieser Übersiedelung nach Haarlem beginnt

Digitized by Google

die glänzendste Periode seiner künstlerischen Thätigkeit, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß die Bilder Jan Steens, die mit Jahreszahlen bezeichnet sind, mit wenigen Ausnahmen, die wir später erwähnen werden, in dem Jahrzehnt von 1660 bis 1671, also in der Haarlemer Zeit entstanden sind. Die überwiegende Mehrzahl seiner Bilder ist aber nach ihrer Entstehung sehr schwer chronologisch zu bestimmen, weil Jan Steen leider sehr ungleich malte.

Am Anfange dieser Periode stehen zwei Bilder, die beinahe schon die Pole bezeichnen, zwischen denen sich Jan Steens Kunst bewegte, das eine wenigstens. Denn er hat niemals etwas Anmutigeres, etwas kindlich Naiveres gemalt als das unter dem Namen „die Menagerie" bekannte Bild von 1660 (in der Galerie des Haag, Abb. 5). Das kleine Mädchen im Hühnerhof, das einem Lämmchen zu trinken gibt, ist nach Lemckes treffender Charakteristik wirklich „eine kleine Jungfrau Maria, ein Bild der Unschuld," eine „Cherubimgestalt," wie derselbe Schriftsteller sagt, der Jan Steen wegen seiner ursprünglichen, mit beiden Händen aus dem Vollen schöpfenden Genialität gern mit Mozart vergleicht. Von der Gestalt des holden Kindes verbreitet sich ein gleichmäßig wohlthuendes, warmes Licht über das ganze Bild, auf die Menschen und die Tiere, auf den kahlköpfigen Diener, der im Vorübergehen, nachdem er die Eier im Hühnerstalle gesammelt, einen Blick voll Stolz und Liebe auf die Kleine wirft, und auf den mißgestalteten Zwerg im Hintergrunde, über dessen häßliche Züge bei diesem Anblick ein Sonnenstrahl gleitet. Und welch' eine Meisterschaft hat der Künstler in der Darstellung des bunten Federviehes entfaltet! Jedes hat er in seiner Art und in seinem Gebaren richtig erfaßt und jedem sein richtiges Kleid gegeben. Und dabei zerstreut er nirgends die Aufmerksamkeit durch aufdringliche Kleinmalerei! Er hat das Ganze, im Geiste oder mit den leiblichen Augen, so gesehen, wie er es dargestellt hat, ohne sich lange zu besinnen oder sich mit langen Vorstudien aufzuhalten. Sonst hätte er nicht bei seinen vielfachen geschäftlichen und vergnüglichen Abhaltungen und Zerstreuungen über fünfhundert Bilder fertig bringen können. „Er sieht alles sogleich im Bild, lebendig nach der Tiefe, abgeschlossen, er komponiert im Raume. Er empfindet und erlebt alles, was er malt."

Das zweite der obengenannten Bilder, die zwei Pole bezeichnen, trägt zwar nicht die Jahreszahl 1660, ist aber, wie sich aus gewissen koloristischen Eigentümlichkeiten ergibt, um diese Zeit entstanden. Es ist der berühmte „Prinsjesdag," der Prinzentag, d. h. die Feier des Geburtstages des jungen Prinzen Wilhelm von Oranien, die der Künstler mit seinen Freunden und Nachbarn in seinem eigenen Hause und zwar in großem Stile begeht (Abb. 6). Es war für das damalige Holland etwa so viel wie Königsgeburtstag bei uns. Die festesfrohen Holländer hatten sich zwar in der Mehrzahl von den katholischen Stammverwandten in den südlichen Niederlanden politisch und dem Bekenntnis nach getrennt, aber die Hauptfesttage feierten sie nach wie vor mit großen Gelagen. Damit waren sie aber nicht zufrieden, und so kam ihnen in dem „Prinzentage" die erwünschte Zugabe eines nationalen Feiertages. Im Gegensatze zu der herrschenden aristokratischen Partei, deren politische Mißwirtschaft schon um 1660 auf dem holländischen Volke schwer lastete, hing dieses mit Liebe und freudiger Hoffnung an dem damals einzigen Sprossen der tapferen Oranier, an dem am 14. November 1650 geborenen Prinzen Wilhelm III. von Oranien, der später auch wirklich, kaum den Knabenjahren entwachsen, der holländischen Republik in der höchsten Not als Retter erstand. So wurde der 14. November bald zum Festtag, an dem sich alle Patrioten versammelten, um nach des Landes Brauch bei üppigem Gelag viele Gläser und Kannen auf das Wohl des jungen Prinzen zu leeren. Das ist denn schon auch bei dem Schmause, den Jan Steen seinen Gevattern und Nachbarn gibt, sehr reichlich geschehen. Ein wackerer Schlächter hat sich zu ritterlicher Huldigung vor einer jungen Frau auf dem einen Knie niedergelassen und schüttet dabei den Inhalt eines weitbauchigen Humpens in seine Kehle. Diese drollige Situation hat die nächsten der Tafelrunde zu ungemessener Heiterkeit begeistert. Das dicke Paar an der oberen Tischseite droht vor Lachen beinahe zu bersten; aber am herzlichsten, fast bis zu Thränen lacht Jan Steen selber, der mit

Digitized by Google

[illegible]

[illegible]

weil er vor Lachen nicht reden kann. Die junge Magd mit der Kanne, die gerade an ihm vorübergehen will, aber bei dem hellen Jubel innehält, ist eine echt Jan

schlanker Wuchs und die Haltung voll Kraft und Anmut zugleich! Ist etwa die junge Frau im Lehnstuhl, an die sich ein kleines Mädchen anklammert, Jan Steens

Digitized by Google

Abb. 7. Das Schlafzimmer. Im Buckinghampalaſt zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

eigene Gattin? Faſt möchte man es glauben, denn wir begegnen dieſem feingeſchnittenen Kopfe mit der hohen Stirn, der langen, in der Mitte eingeſunkenen, nach unten aber wieder ſpitz zulaufenden Naſe noch auf mehreren Bildern des Meiſters, die ihn und ſeine Familie darſtellen. Gewöhnlich ſitzt ſie an ſeiner Seite wie auf dem Familienbilde im Haag, das ſie noch in friſcher Jugendblüte darſtellt, und auf dem Bohnenfeſte in Kaſſel.

Der „Prinzentag“ zeichnet ſich unter den Bildern des Meiſters durch eine beſonders fleißige, gleichmäßig ſorgſame Durchführung aus. Man achte beſonders auf den Schemel, auf dem ein Hut liegt, und

Digitized by Google

Abb. 5. Die Familie Jan Steens. In der königl. Gemäldegalerie im Haag.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

und Kunstgenosse Gerard Dou. Noch andere seiner Bilder sprechen für seine Virtuosität in der Wiedergabe und der feinen malerischen Anordnung solcher Stilleben, die für ihn jedoch nur etwas Nebensächliches sind.

Um das Jahr 1660 ist noch ein drittes figurenreiches Bild des Meisters entstanden. Es stellt das lustige ungebundene Treiben auf der Kirmes zu Ryswyk dar, einem in in der Nähe des Haags gelegenen Dorfe, das von den Bewohnern der Hauptstadt

dieser Tausendkünstler die großen Schilderer des in Innenräume einfallenden Lichtes, Pieter de Hooch und Jan van der Meer von Delft, getrost in die Schranken fordern darf. Es ist eine intime Toilettenscene, die aber so zart und anmutig behandelt ist, daß man schwerlich etwas Unschickliches dabei finden wird. Jan Steen ist zwar vor dem Derben und Unflätigen nicht zurückgeschreckt; aber der Vorwurf, daß er auf die Erregung des Sinnenreizes gearbeitet hat,

Digitized by Google

Abb. 9. Das Nikolausfest. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

läßt sich gegen ihn nicht begründen. Wir haben Ursache anzunehmen, daß auch diese junge Frau, die in der Morgenfrühe ihre Toilette beendet, die Gattin des Künstlers ist. Wir begegnen ihr nämlich wieder auf dem figurenreichen Bilde in der Galerie des Haag, welches die ganze Familie Jan Steens vorführt, zugleich aber bei der bekannten Liebhaberei des Meisters für sinnbildliche Darstellungen das beliebte holländische Sprichwort „Wie die Alten sungen, so piepen auch die Jungen" veranschaulichen soll (Abb. 8). Die alte Frau im Vordergrunde, die das jüngste Kind mit dem zum Schutze gegen Zusammenstöße dienenden Kopfring auf dem Schoße tanzen läßt, ist offenbar die Großmutter und der Mann mit dem Notenhefte hinter ihr der Großvater, aber nicht der übermütige Jan van Goyen, der, wie wir aus seinen Bild-

Digitized by Google

nissen wissen, ganz anders aussah, sondern vermutlich Jan Steens Vater, der ehrsame Leydener Bierbrauer. Da der älteste Sohn, der die Flöte bläst, der im Jahre 1651 geborene Thaddäus, auf dem Bilde etwa als zwölfjähriger erscheint, dürfte das Bild ebenfalls um 1663 gemalt sein, und damit stimmt auch das Alter des jüngsten Kindes. Denn nach einer urkundlichen Nachricht war der 6. Dezember, der Todestag des Heiligen, der früher in den Niederlanden, in Deutschland und in der Schweiz als Volksfest gefeiert wurde und in einer Bescherung für die Kinder gipfelte. Hier ist das kleinste Kind, offenbar der Liebling der Familie, am reichsten mit einer Puppe und anderem Spielzeug bedacht worden, das sie mit drolliger Miene vor der im

Abb. 10. Schlägerei beim Kartenspiel. In der königl. Pinakothek zu München.

ließ Jan Steen im Jahre 1662 in Leyden eine Tochter auf den Namen Elisabeth taufen. Der Lustigste auf dem ganzen Bilde ist wieder Jan Steen selbst, der mit berechtigtem Stolz auf seinen Ältesten blickt, der ihm sozusagen aus den Augen geschnitten ist.

Auch das „Nikolausfest“ im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 9) scheint eine Scene aus Jan Steens stets buntbewegter Häuslichkeit darzustellen. Wenigstens begegnen wir wieder dem alten Paar, das wir auf dem Familienbilde des Haag kennen gelernt haben. Der Nikolaustag Scherze danach verlangenden Mutter in Sicherheit zu bringen sucht. Dem ältesten Sohne wird dagegen als seine Niklasgabe von einem Mädchen eine Rute im Schuh präsentiert; aber wie er darüber in Thränen ausbricht, ersteht ihm schon in der alten Großmutter eine Trösterin, die ihn hinten an der Thür heimlich beiseite winkt, weil sie ihm etwas Erfreulicheres mitgebracht hat.

Wie eng in der Phantasie und in der Kunst dieses genialen Mannes die Extreme bei einander wohnten, beweist die von 1664

Digitized by Google

datierte „Schlägerei beim Kartenspiel“ (in der Münchener Pinakothek, Abb. 10), die also um dieselbe Zeit entstanden ist wie jene anmutigen Bilder aus dem Familienleben, jene naiven Schilderungen fröhlichen Kinderglückes. Beim Anblick dieses wüsten Schauspieles menschlicher Leidenschaften wird wieder die Erinnerung an Brouwer in uns lebendig. Wenn auch die zeitlichen und örtlichen Verhältnisse eine unmittelbare Einwirkung Brouwers auf Jan Steen ausschließen — Brouwer starb in Antwerpen, als Steen zwölf Jahre alt war —, so ist doch ein enger Zusammenhang dieser und anderer Kneipenscenen Steens mit ähnlichen Brouwers nicht abzuweisen. Wir

Abb. 11. Das Bohnenfest. In der königl. Gemäldegalerie zu Kassel.

Digitized by Google

haben schon früher diesen Zusammenhang betont, und noch deutlicher erscheint er uns auf diesem in Haarlem gemalten Bilde Jan

los, daß in Haarlem zahlreiche Bilder und Zeichnungen von ihm bei Kneipenwirten und anderen Gläubigern hängen geblieben

Abb. 18. Das Dreikönigsfest. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

Steens. In Haarlem war Brouwers Künstlergröße zu ihrer Eigenart herangereift, und bei dem Lebenswandel, den der geniale Wüstling geführt hat, ist es zweifelsind. Daran bildete sich zunächst die folgende Generation, bis die Besitzer dieser gemalten Possenspiele zu ihrem Erstaunen gewahr wurden, daß sie Liebhaber fanden,

Digitized by Google

die schweres Geld dafür zahlten. Aus Auktionskatalogen des XVII. Jahrhunderts ist ermittelt worden, daß Bilder von Brouwer nicht lange nach seinem Tode schon mit 200 Gulden, in einigen Fällen sogar mit 500 Gulden bezahlt wurden, während Jan Steen für seine viel inhaltreicheren und lustigeren Bilder im Durchschnitt 20 Gulden bekam. Nur sehr selten gelang es ihm, 50 Gulden herauszuschlagen.

Auf dem Münchener Bilde der Schlägerei im Wirtshause sind besonders die beiden Kämpfenden echt Brouwersche Gestalten, der Gauner in städtischer Tracht, der in behender Bewegung dem Fußtritt des übertölpelten Bauern zu entwischen sucht und heimtückisch seinen Säbel aus der Scheide

Abb. 13. Das Dreikönigsfest. Im königl. Museum zu Brüssel.

Digitized by Google

[illegible]

Abb. 14. Die Serenade. Im Museum zu Prag.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.

[illegible] umklammert, um ihn von der Gewaltthat abzuhalten, und dabei laut um Hilfe schreit, ist eine ureigene Schöpfung von Steens, und der ganze Raum, in dem sich die muste Scene abspielt, hat in der architektonischen Gestaltung, in der Beleuchtung und in allem Beiwerk sein Gepräge. Aus dem Studium aller Einzelheiten gewinnen wir ein Bild von den Lebensgewohnheiten dieser Leute, von ihrer Seil von der Decke herabhängt. Wenn er aus Weidenstäben geflochten ist, wie auf dem Münchener Wirtshausbilde, werden wir wohl Hühner oder Tauben als Insassen vermuten dürfen, ein vergängliches Geschlecht, dessen luftiger Wohnsitz immer von der Decke herabgelassen wird, wenn es gilt, eines der zahlreichen Feste durch einen besonders feinen Braten zu verherrlichen. Die tägliche Nahrung in den niederlän-

Digitized by Google

dischen Wirtshäusern des XVII. Jahrhunderts scheint, wo es überhaupt solche für die Gäste gab, nur sehr dürftig gewesen zu sein. Auch auf Jan Steens Familienbild (Abb. 8) sehen wir einen aus Ruten die fette Gestalt erschütternden Lachens, und lauscht mit gespannter Aufmerksamkeit, feuchtfröhlich im ganzen Gesicht, dem ohrenzerreißenden Konzert, das ein bejahrter Mann in komischer Verkleidung mit Hilfe

Abb. 15. Die Musikstunde. In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

geflochtenen Käfig von der Decke herabhängen. Es scheint aber nicht die sogenannte „gute Stube" zu sein. Viel vornehmer sieht es auf dem von 1668 datierten „Bohnenfeste" in der Galerie zu Kassel (Abb. 11) aus, das ebenfalls in der Familie des Malers gefeiert wird. Er sitzt selbst am Tische, in der vollen Majestät seines eines metallenen Topfes vollführt. Er wird darin von einem Jungen auf der linken Seite des Bildes unterstützt, der sich einen Trichter auf den Kopf gestülpt hat und einen Rost mit einer eisernen Kohlenschaufel wie eine Violine bearbeitet. Jan Steens Hausfrau ist die behäbige Frau im Vordergrunde, die sich, die Weinkanne in der Rechten,

Digitized by Google

Abb. 16. Das galante Anerbieten. Im Museum zu Brüssel.

über ihre Stuhllehne nach rückwärts zu ihrem Jüngsten wendet. Es sind dieselben anmutigen, stets von einem sonnigen Lächeln erhellten Züge, die wir zuerst an der jungen Frau kennen gelernt haben, die ihre Morgentoilette macht. Nun hat der Wein allmählich sein Werk gethan und die lieblichen Züge etwas aufgeschwemmt. Der kleine Kerl, auf den sie mit mütterlichem Wohlgefallen blickt, ist der Held des Abends, und darum bekommt er auch ein Glas Wein zu trinken. Er ist der Bohnenkönig geworden! Denn es war ein in den südlichen wie in den nördlichen Provinzen der Niederlande gleich beliebter Brauch, am Tage der heiligen drei Könige, der schon an und für sich ein Festtag war, während des reichlichen Mahles auch einen großen Kuchen zu essen, in den eine Bohne verbacken war. Wer beim Zerschneiden des Kuchens das Stück mit der Bohne erwischte, wurde zum Bohnenkönig proklamiert, mit einer papiernen Krone gekrönt und führte den Vorsitz bei Tisch.

Solcher Bohnen- oder Dreikönigsfeste hat Jan Steen mehrere gemalt. Ein zweites, dessen Schauplatz die geräumige Gaststube eines Wirtshauses ist, befindet sich im Buckinghampalaste zu London (Abb. 12), ein drittes im königl. Museum zu Brüssel (Abb. 13). Hier hat die Ausgelassenheit der trunkenen Gesellschaft bereits ihren Höhepunkt erreicht. Der Bohnenkönig muß auf seinem wackeligen Thron schon von einem Zechkumpan gehalten werden, und die alte dicke Wirtin macht mit dem Kochlöffel auf dem eisernen Rost einen solchen Höllenlärm, daß die Tischgenossen es gar nicht merken, daß drei vermummte und maskierte Gesellen mit

Digitized by Google

ähnlichen Instrumenten zu ihnen gedrungen sind. Der erste bringt sogar eine düstere Mahnung in den tollen Jubel hinein, indem er einen Totenkopf auf einer Schüssel und als einen Abschluß dieses Volksfestes werden wir wohl die Serenade im Prager Museum aufzufassen haben, die eine Anzahl grotesk maskierter Personen bei Fackellicht

Abb. 17. Das Wirtshaus Jan Steens. In der Galerie des Haag.

erhebt. Hier zeigt also Jan Steen wieder einmal sein Doppelgesicht: neben dem des lustigen Zechers auch das des Moralisten, der dem Völkchen, das der Teufel schon beim Kragen hat, noch eine ernste Lehre mit auf den Weg gibt. Solche Umzüge, Mummenschanz und Katzenmusiken gehörten zu den Festbräuchen des Dreikönigstages, und Mondenschein einem ihrer guten Freunde darbringen (Abb. 14).

Wenn wir noch die Triktrakspieler von 1667 in der Ermitage zu St. Petersburg und die Musikstunde vom 1671 in der Nationalgalerie zu London (Abb. 15) nennen, haben wir die Liste der datierten Bilder Jan Steens beinahe erschöpft, mit

Digitized by Google

Abb. 18. Die Kartenspieler. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

diesen und den außerdem erwähnten aber auch schon so ziemlich den ganzen Umkreis seines Schaffens, seine große Universalität gekennzeichnet. Jetzt begreifen wir es, wie recht Karl Lemcke hat, wenn er von Jan Steen sagt: „Er umfaßt das ganze Gebiet des Komischen seiner Zeit vom Derb-Gemeinen, Unflätigen, Karikierten durch alle Weisen der Jovialität und Freude, des Jubels und Trubels in Zucht und Unzucht bis zum Wild-Bakchischen holländischen Stils und zur schneidendsten Satire mit dämonisch-genialer Kraft . . . Er umfaßt den menschlichen Ausdruck vom Gemeinsten, Verzerrten, Dämonischen bis zum Kindlich-Naiven und Edlen. Er kann so fein und zart sein, und unwillkürlich selbst gestaltet er oft Nobles, wie sehr er das Unbändige liebt und am Fratzenhaften sich ergötzt." Er hat von allen großen Genremalern etwas angenommen und nach seiner Art verarbeitet. In der obenerwähnten „Musikstunde" tritt er dicht an die Seite Terborchs. In dem Brüsseler Dreikönigsfeste wetteifert er mit Jakob Jordaens, dem klassischen Darsteller dieser Festlichkeiten, und ebensogut wie Brouwer hat er Rubens studiert, was uns durch ein interessantes Bild des Meisters in der Ermitage zu St. Petersburg bezeugt wird. Es ist die Darstellung eines Krankenzimmers mit einem bresthaften Greise in einem Lehnstuhl, dem zwei junge Frauen lächelnd Knochen anbieten. In der einen Hand hält er eine Börse. Aber was hilft ihm alles Geld, da der Arzt, der gerade ins Zimmer tritt, ihm strenge Diät ver-

Digitized by Google

Abb. 19. Der Violinspieler. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ordnet hat, wofür die auf dem Fußboden neben einem Bratofen herumliegenden Eierschalen sprechen? Mit dieser satirischen Glosse hat sich der schalkhafte Künstler aber nicht begnügt. Über dem Bett des Patienten hängt — wie zum Hohn! — ein Bild, das die von den beiden Greisen im Bade überfallene Susanna darstellt. Dieses Bild ist die Kopie einer bekannten Komposition von Rubens.

Wenn wir uns nun in den Urkunden nach den Schicksalen Jan Steens während seines Aufenthaltes in Haarlem umsehen, so finden wir, daß er eigentlich keine Ursache zu der humoristischen Stimmung gehabt hat, die die Mehrzahl der nach den Jahreszahlen dort gemalten Bilder erfüllt. Daß er im Jahre 1662 eine Tochter auf den Namen Elisabeth hat taufen lassen, haben wir schon erwähnt. Vielleicht hat

Digitized by Google

er auch noch mehr Familienzuwachs erhalten. Denn schon im Jahre 1666 war er genötigt, 450 Gulden zu 6 Prozent leihen zu müssen, und da er sich die Zinsen des ersten Jahres (27 Gulden) nicht abziehen lassen wollte, rade Bildnisse waren bei den holländischen Publikumgern die gangbarsten Kunstartikel. Im Jahre 1667 bezahlte er eine Schuld im Betrag von 45 Gulden in Delft mit einem alten Schuldschein von einem Delfter

Abb. 81. Holländische Beleuchtungen. Im Buchhandel zu haben bei Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Nach einer Original-Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

verpflichtete er sich, dafür drei Bildnisse zu liefern und zwar „so gut oder übel, wie er sie eben malen konnte." Danach hielt er es nicht unter seiner Würde, Porträts für neun Gulden das Stück zu malen. Freilich war, wie wir wissen, die Bildnismalerei nicht seine stärkste Seite, und ge- Zimmermann, der ihm diese Summe noch aus der Zeit, wo er die Brauerei in Delft besaß, für geliefertes Bier schuldig war. 1669 traf ihn ein doppelter Schlag. Er verlor seinen Vater und seine Frau durch den Tod. Trotz seiner mißlichen Lage ließ er die fröhliche Genossin seiner besten Tage

Digitized by Google

anständig begraben. Aber die während ihrer Krankheit entstandenen Kosten für den Apotheker war er schuldig geblieben. Es handelte sich um die geringfügige Summe von zehn Gulden, und da Jan Steen sie nicht bezahlen konnte, ließ der Apotheker im Februar 1670 die in der Werkstatt des Meisters vorhandenen Bilder öffentlich versteigern. Dieser Unglücksfall scheint seinen Ruin völlig besiegelt zu haben.

Abb. 21. Holländisches Fest in einem Dorfwirtshaus (von 1674). Im Louvre zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach in E., Paris und New York.)

Er verließ Haarlem und begab sich wieder nach seiner Vaterstadt, wo er freilich erst im Jahre 1672 wieder in den Urkunden vorkommt. Aber schon die erste

Digitized by Google

Abb. 22. Fröhliche Heimkehr. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Digitized by Google

Erwähnung hat mit seinem künstlerischen Berufe nichts zu thun. Was Houbraken in seiner viel Falsches mit wenig Wahrem mischenden Lebensgeschichte Jan Steens erschaft" zu betreiben, und da der Wirt eine Frau Wirtin brauchte, heiratete er am 22. April 1673 die Maria van Egmont, Witwe des Buchhändlers Nicolaus Herculens. Für

Abb. 23. Schlechte Gesellschaft. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

zählt, daß dieser nämlich in seinen letzten Lebensjahren Schankwirt gewesen sei, wird in der That durch die Urkunden bestätigt. Am 17. November 1672 erteilte ihm der Stadtrat von Leyden die Erlaubnis, ‚de neringh van openbare herbergh' d. h. „das Gewerbe einer öffentlichen Herbergswirt- die letzten Jahre seines Lebens mag also ein Teil der lustigen Geschichten und der tollen Streiche, die Houbraken und nach ihm Campo Weyermann erzählen, auf Wahrheit beruhen. Aber nur ein Teil. Vielleicht wird Houbraken darin recht haben, daß Jan Steen auch durch den Umstand

Digitized by Google

zu der Rückkehr nach Leyden veranlaßt worden ist, daß ihm sein Vater ein Haus hinterlassen hatte, in welchem er dann

soll die Frau Witwe Maritje Herculens auf dem Markte einen Handel mit gekochten Hammelsköpfen und -füßen betrieben haben,

Abb. 24. Liederliches Leben. In der kaiserl. Galerie zu Wien. (Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien.)

später seine Kneipwirtschaft einrichtete. In betreff der Persönlichkeit der zweiten Frau des Meisters steht aber Houbrakens Erzählung im Widerspruch mit den Urkunden. Danach

und da Jan Steen ihr guter Kunde war, aber trotz aller Mahnungen niemals Geld zahlte, so machte er schließlich kurzen Prozeß und heiratete die lästige Mahnerin, die

Digitized by Google

ihren Handel übrigens noch eine Zeitlang fortgesetzt haben soll. Überdies brachte sie zu den sechs Kindern Jan Steens noch zwei eigene hinzu. Einmal wollte sie auch, so erzählt Houbraken, von der Kunst ihres

de Moor, ein Schüler von Dou und Mieris, für ihn ein. Er malte die Frau in ihrem Sonntagsstaate, und als Jan Steen das Bild zu sehen bekam, gab er wohl seine Zufriedenheit zu erkennen, behauptete aber,

Abb. 25. Bauernhochzeit. In der kaiserl. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Mannes persönlich profitieren. Sie wollte von ihm ihr Bildnis gemalt haben; aber trotz allen Drängens ließ sich Jan Steen, der gegen Bildnisse wirklich eine große Abneigung gehabt zu haben scheint, nicht dazu bewegen. Endlich trat einer der Maler, die in seinem Wirtshause verkehrten, Karel

daß an dem Bilde noch etwas fehle. Flugs nahm der Spaßvogel seinen Pinsel zur Hand und malte der Frau einen großen Korb mit Hammelsköpfen und -füßen an den Arm.

Solcher Späße und lustigen Abenteuer erzählen Houbraken und Weyermann noch

Digitized by Google

manche. Sie sind aber meist so derber Natur, daß man sie vorsichtig ins Deutsche übertragen muß. Er hatte einst gehört, von dieser holländischen Lieblingsspeise und ließ seine Jungen essen, soviel sie konnten. Nach einigen Tagen waren die Heringe

Abb. 26. Das Familienmahl. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

daß man allgemein glaubte, man könne sich an gebratenen Heringen leicht krank essen, ja sogar die Pest davon bekommen. Um der Sache auf den Grund zu kommen, kaufte er eines Tages einen ganzen Karren verzehrt, ohne daß jemand krank geworden wäre, und Jan Steen lachte die Leute aus, die solchen Unsinn geglaubt hatten! Im Museum zu Brüssel befindet sich ein „das galante Anerbieten“ betiteltes Bild des

Digitized by Google

Abb. 27. Eine Dorfhochzeit. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Digitized by Google

Meisters, auf dem der Hering eine Hauptrolle spielt (Abb. 16). Der junge Mann, der lachend durch die geöffnete Thür in ein bürgerliches Zimmer hüpft, hält triumphierend in der erhobenen Linken einen Hering, um ihn der behäbigen Frau des Hauses anzubieten, und als Zukost hat er ein paar Zwiebeln mitgebracht. Vielleicht ist es einer der köstlichen Matjesheringe, deren erstes Erscheinen noch heute auf den holländischen Fischmärkten mit Jubel begrüßt und mit einer Hausse gefeiert wird.

Zur Illustration der liederlichen Wirtschaft, die bei Jan Steen geherrscht haben soll, erzählt Weyermann noch folgendes Geschichtchen. Jan Steen war so sorglos, daß er niemals sein Haus verschloß. Als er eines Tages erwachte, wurde er zu

Abb. 18. Der Streit beim Spiel. Im Königl. Museum zu Berlin.

Digitized by Google

seinem Schrecken gewahr, daß alle seine und seiner Kinder Kleider vor den Betten weggestohlen worden waren, und da die lustige Gesellschaft nur so viele Kleider besaß, als sie auf den Leibern trug, mußte einer der Jungen nackt auf die Gasse hinaus, um von den Nachbarn Kleider zu borgen. Und

Abb. 29. Der Wirtshausgarten. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

zur weiteren Erhärtung dieser und anderer Geschichten von Jan Steens liederlicher Wirtschaft wird dann noch ein Bild in der Galerie des Haag herangezogen, das des Meisters eigenes Wirtshaus darstellt, in dem es allerdings sehr bunt zugeht, freilich nicht viel anders, als in allen holländischen Wirtshäusern der damaligen Zeit, die wir aus gleichzeitigen Bildern kennen (Abb. 17). Daß es Jan Steens eigene Wirtschaft ist, beweist seine Anwesenheit

am Fenster im Mittelgrunde links. Mit übergeschlagenem linken Bein sitzt er, wie immer aus vollem Halse lachend, auf einem Stuhle und spricht mit einer bejahrten Frau, vielleicht mit seiner Schwiegermutter, die erst 1672 starb und noch so viel besaß, daß sie ihren Enkelkindern etwas vermachen konnte. Im Vordergrunde links am Kamin ist eine Magd beschäftigt, Austern zu backen und mit Citronensaft zu beträufeln. Dahinter hält der Großvater einen der Enkel auf dem Schoße. In der Mitte macht ein weißhaariger Gast der lächelnd abwehrender Wirtin den Hof, und überall spielen Kinder, Hunde und Katzen herum. Man muß sich aber vergegenwärtigen, daß die Wirtsstube, die gewöhnlich, wie noch heute in holländischen Städten, das ganze Erd-

Digitized by Google

geschoß der schmalen Häuser einnahm, zugleich der Wohnraum der Wirtsfamilie war. Die Seite nach der Straße zu war bei gutem Wetter immer offen, wie wir es ebenfalls noch heute in Holland so gut wie in Italien beobachten können, und nur bei Regen, Nebel oder Kälte wurde die Stube durch einen Vorhang aus Segeltuch oder derbem Wollenstoff gegen die Straße

dessen „flämische Buntheit" sich auch bisweilen auf Werken Jan Steens findet, dann den mit Kartenspielern und anderen Gästen dicht gefüllten Raum mit dem Violinspieler im Vordergrunde (ebendaselbst, Abb. 19), und die beiden großen Hallen, die vermutlich in ländlichen Wirtshäusern zu suchen sind, zu denen die Stadtbewohner, um sich in großem Stile zu belustigen, an Sonn-

Abb. 30. Das Mahl. In den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

abgeschlossen. Auf Jan Steens Bilde ist er oben zusammengerafft, so daß Sonne und Licht und vor allem recht viele Gäste hinein können. Solcher Wirtsstuben, in denen es nicht weniger unordentlich aussieht, hat Jan Steen viele gemalt. Wir führen unseren Lesern nur vier Exemplare vor Augen: die Wirtsstube mit den Kartenspielern im Buckinghampalast zu London (Abb. 18), ein Bild, das in seiner ganzen Komposition und in der Charakteristik der Figuren an den jüngeren Teniers erinnert,

und Festtagen wallfahrteten (Abb. 20 und 21). In beiden ist das Vergnügen bereits in vollem Zuge. Die Geister des Weines und des Bieres haben das Blut zum Wallen gebracht. In toller Lust wird drinnen und draußen auf dem Vorplatz unter der Linde getanzt. Manch derber Spaß, manche Zudringlichkeit wird gewagt, und mit echt holländischer Gelassenheit und Ungeniertheit üben die Mütter ihre Pflichten gegen die Säuglinge aus. An der Musik darf es natürlich nicht fehlen, und neben der Geige

Digitized by Google

Abb. 31. Der Quacksalber. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Digitized by Google

erscheint das ländliche Hauptinstrument, die Sackpfeife.

Wenn es dann abends nach Hause ging, oft unter sehr beschwerlichen Umständen, war der Vorrat an Übermut und froher Laune noch keineswegs erschöpft. Solch eine „fröhliche Heimkehr" von einem ländlichen Wirtshause schildert uns ein Bild im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 22). Das Wirtshaus liegt auf einer Landspitze, die in den Fluß — es ist vermutlich der alte Rhein bei Leyden — vorspringt. Ein vorüberfahrender Kahn, der schon mehrere Insassen enthält, hat in Erwartung neuer Passagiere angelegt, und sie sind auch schon zur Stelle, vermutlich die letzten Gäste, von denen wenigstens noch einer so viel Besinnung hat, um sich höflich von den Wirtsleuten zu verabschieden. Desto schlimmer ist es mit dem trunkenen Falstaff bestellt, den seine nicht viel magrere Ehehälfte mit süßen Schmeicheleien in das schwankende Boot hineinzubugsieren sucht. Am Kiel sitzt ein Knabe, der die Flöte bläst. Es fehlt also auch bis zum Schluß nicht an Musik. Im Hintergrunde, über den Büschen am jenseitigen Flußufer, sieht man noch die schlanke Spitze eines Kirchturms, die vielleicht das Ziel der lustigen Fahrt andeutet. Was für ein trefflicher Landschaftsmaler war doch Jan Steen, obwohl er die landschaftlichen Hintergründe nur so beiläufig behandelte wie die gelegentlich hingeworfenen Stillleben!

Abb. 32. Die Rhetoriker. Im königl. Museum zu Brüssel.

Wollte er aber wirklich auf seinen Bildern moralisieren, wollte er wirklich zeigen, was eine liederliche Wirtschaft ist, dann zog er ganz andere Register auf, so daß keinem Beschauer ein Zweifel an seiner Absicht aufkommen konnte. Da gibt es ein Bild im Louvre, das unter dem Titel „Schlechte Gesellschaft" nicht ein zufälliges Abenteuer, sondern eine Scene darstellt, für die schon das Evangelium des Lukas den Typus

Digitized by Google

in der Geschichte vom verlorenen Sohn aufstellt, der sein väterliches Erbe in leichtfertiger Gesellschaft verpraßt (Abb. 23). Was dem jungen Mann von den beiden Kumpanen im Hintergrunde im Kartenspiel übriggelassen worden ist, wird ihm von den beiden Dirnen abgenommen, die ihren Raub noch mit der alten Kupplerin teilen, während der Geplünderte im Schoße der einen, auf der Tafel zu lesen, die rechts an der Treppe lehnt. Darauf steht geschrieben: „In Weelde Siet toe," d. h. im Wohlstande seht euch vor, will sagen: spart, und darunter ist eine Rechnung gemacht, deren Sinn der ist, daß alles Geld daraufgegangen ist. In der Mitte sieht man wieder den „verlorenen Sohn," den jungen Wüstling, der mit einer Dirne kost und der Warnungen

Abb. 33. Der Bäcker Arent Oostwaard. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

wie Simson bei Delila, seinen Rausch ausschläft. Den klassischen Typus der schlechten Wirtschaft hat Jan Steen aber in einem unter dem Namen „Liederliches Leben" bekannten Bild der kaiserlichen Galerie in Wien (Abb. 24) aufgestellt. Hier geht alles drunter und drüber, und um über die Darstellung und die mit ihr verbundene moralische Absicht nicht den geringsten Zweifel zu lassen, hat der Meister es mit Allegorien und Sinnbildern so vollgepfropft, daß es sich der Mühe lohnt, dieses Bild im einzelnen zu studieren. Das Leitmotiv ist spottet, die ihm eine Alte mit drohend erhobenem Finger zuruft. Hinter ihm steht ein gebückter älterer Mann, auf dessen Schulter eine Ente steht. Es steckt darin ein holländisches Wortspiel, da eend (die Ente) und eind (das Ende) ähnlich klingen. Die Gruppe links versinnlicht die Folgen der schlechten Wirtschaft im Familienleben. Die Mutter ist eingeschlafen, und die Mäuse tanzen, wie es im Sprichwort heißt, auf dem Tisch. Vorn links läuft der Wein aus dem Faß, weil der Hahn fehlt, den das Schwein im Vordergrunde rechts gefunden

Digitized by Google

Abb. 34. Die Scheuermagd. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

hat und im Maule herumträgt. Das jüngste Kind im Stuhl hat seinen Eßnapf zur Erde geworfen, der Hund ist auf den Tisch gesprungen und frißt von der Pastete, der Knabe versucht hinter dem Rücken der Mutter eine Tabakspfeife und ein älteres Mädchen sucht sich heimlich aus dem Wandschrank irgend eine Kostbarkeit anzueignen. Ein Affe ist auf den Kleiderriegel in der Ecke geklettert und spielt mit einem der Uhrgewichte, und in der Küche, in die man durch den offenen Bogen blickt, ist der Braten in das Feuer gefallen. In dem von der Decke hängenden Korbe sieht man allerhand Gegenstände, die auf die Strafe für das Laster, auf Armut und Elend hindeuten: eine Rute, einen leeren Geldbeutel, eine Krücke u. dergl. m. Daß zu dieser tollen Wirtschaft noch ein lachender Fiedler aufspielt, ist ein Extraspaß des geistreichen Satirikers, der selbst an der grellen Schilderung lasterhaften Lebens noch etwas zum Lachen findet.

Das Bild trägt auf dem Weinfaß den Namen Jan Steens und die Spuren einer Jahreszahl, von der jedoch nur die beiden ersten, das Jahrhundert bezeichnenden Zahlen erkennbar sind. Wie aus dem Inventar der Wiener Galerie hervorgeht, hat man früher aber noch deutlich „1663“ gelesen. Danach hätte der Meister also auch dieses Bild in seiner besten, der Haarlemer Zeit gemalt, also noch lange, bevor er selbst die Kneipe in Leyden aufgemacht hat, und zu den Werken aus dieser Periode stimmt auch die überaus sorgsame und fleißige Durchführung des Bildes mit seiner Überfülle von Einzelheiten.

Die kaiserliche Galerie in Wien besitzt noch ein zweites Bild, auf welchem der satirische Schelm ein paar seiner besten Trümpfe ausgespielt hat. Es ist eine Scene aus einer Bauernhochzeit, der Augenblick, wo der Bräutigam sich mit der Braut aus dem Schwarm der Gäste zurückziehen will, um sich zur Ruhe zu begeben (Abb. 25).

Digitized by Google

Abb. 35. Das Trinkerpaar. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Wir haben oben (S. 60) gesehen, daß Jan Steen dasselbe Motiv schon einmal in seiner Jugend behandelt hat, und auch das Wiener Gemälde ist ein Jugendbild des Meisters, da es bereits 1651, als Jan Steen fünfundzwanzig Jahre alt war, von dem Erzherzoge Leopold Wilhelm, dem großen Kunstsammler, dem David Teniers d. J. als künstlerischer Beirat zur Seite stand, von Brüssel nach Wien geschickt worden ist. Aber welch ein Unterschied besteht zwischen beiden Bildern! Während es auf dem Dessauer Gemälde zwei junge, blühende Leute sind, die den Bund für das Leben geschlossen haben, sehen wir auf dem Wiener Bilde inmitten ausgelassener Lustigkeit den Keim zu einer Tragödie: eine erzwungene Heirat zwischen einem in erster Jugend prangenden Mädchen und einem bejahrten, häßlichen Manne mit auffallend großer Nase, der mit täppischer Zudringlichkeit von seinem Eigentum Besitz ergreifen will. Sinnend hebt die junge Frau, die noch zögernd an der Schwelle steht, die Hand zur Stirne empor; aber es ist zu spät, und schon drängt sie ein übermütig lachender Knabe dem Manne zu. Die Wärmpfanne in der Hand dieses Knaben ist sicher ebensosehr eine satirische Anspielung wie das von Kränzen umwundene Geweih an der Wand hoch oben über dem Kopfe des Ehemannes. Auch die übrige Hochzeitsgesellschaft macht unzweifelhaft ihre boshaften Glossen über das ungleiche Paar, wenn sie auch der Einladung des Hochzeiters mit Freuden gefolgt ist und den ihr reichlich vorgesetzten Speisen und Getränken nach holländischer Art alle Ehre angethan hat. Mit den Augen eines modernen Kulturmenschen, dessen Schicklichkeitsgefühl zu einer oft übermäßigen Feinheit und Empfindlichkeit entwickelt ist, darf man

Digitized by Google

[illegible] solche holländischen Gastereien nicht ansehen. Nicht bloß unter den wohlhabenden Bauern, sondern auch in der besseren bürgerlichen Gesellschaft ging es bei Lustbarkeiten höchst ungebunden zu, und selbst junge Mütter lassen sich lächelnd manche Derbheiten junger Leute gefallen, denen der Wein zu Kopfe gestiegen, wie wir es z. B. auf einem Bilde im Louvre beobachten können (Abb. 26). Den Anblick der Folgen wüster Völlerei, der sozusagen zu dem eisernen Bestand auf den Kirmesdarstellungen der vlämischen Sittenmaler gehört, hat uns Jan Steen erspart. So geht es auch auf einer zweiten Bauernhochzeit des Meisters, auf der die Paare eben zum Tanze antreten, noch höchst manierlich zu (Abb. 27). Wirtshausstreitigkeiten kommen bei ihm häufiger vor. Einen Streit beim Kartenspiel haben wir schon oben kennen gelernt, einen zweiten besitzt das Berliner Museum (Abb. 28). Auch hier ist es wieder ein Mann in städtischer Tracht, der mit einem schlauen Bauern in Streit geraten ist und seinen Degen zieht, woran ihn eine Frau und ein Kind zu hindern suchen, während ein älterer Mann ihn mit Worten zu beschwichtigen sucht. Da seinem Gegner aus dem Dorfe Leute zu Hilfe gekommen sind, wird die Situation so bedrohlich, daß ein friedlicher Pilgersmann, den die Muscheln auf seinem Mantelkragen als solchen kennzeichnen, es für geraten hält, das Weite zu suchen.

Abb. 36. Die Katzentanzstunde. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Die Scene geht in dem Garten eines ländlichen Wirtshauses vor, und diese ländlichen Wirtshäuser, in denen die in ihre engen Häuser gepferchten Städter den seltenen Genuß der Natur mit den unentbehrlichen materiellen Genüssen verbinden konnten, scheinen Jan Steens besondere Schwärmerei gewesen zu sein. Ein sprechen-

Digitized by Google

Abb. 37. Familienscene. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

des Zeugnis dafür bietet ein zweiter Wirtshausgarten desselben Museums, in dem es im Gegensatz zu jenem ersten überaus friedlich und idyllisch zugeht (Abb. 29). Der Mann auf der Bank im Vordergrunde, der in überaus behaglicher Stimmung einen Hering abzieht, ist nämlich Jan Steen selber. Es ist nicht mehr der ausgelassene Bacchus, den wir früher kennen gelernt haben, sondern ein gesetzter Mann. Aber er läßt sich alles Gute noch in alter Genußfähigkeit schmecken, und seinen Humor hat er auch noch nicht verloren. Sein ganzes Äußere macht einen durchaus soliden Eindruck und straft die Chronisten Lügen, die soviel von seinem Leben in Verkommenheit, Schmutz und Elend zu erzählen wissen. Nicht minder idyllisch ist der Wirts-

Digitized by Google

[illegible]

Abb. 30. Die lustige Familie. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

einem Wirtshaus zum anderen zieht. In den landschaftlichen Teilen dieser Wirtshausbilder -- die obenerwähnte abendliche Heimkehr vom Wirtshaus gehört auch dazu

spricht sich eine starke poetische Empfindung, ein warmes Naturgefühl aus, Linde eine Estrade aufgeschlagen hat, auf der er und seine beiden Kumpane unter lauter Anpreisung der wunderbarsten Heilmittel ihr schwindelhaftes und in jedem Falle für ihre Opfer schmerzhaftes Gewerbe treiben. Von allen Seiten kommen die Bresthaften

Digitized by Google

Abb. 39. Der Papageienkäfig. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

herbei und bringen dem Marktschreier ihren Tribut in Gestalt ihrer ländlichen Produkte im voraus dar. Eine Frau fährt sogar ihren lahmen Mann, der sich aber auf dem Transporte von Krug und Becher nicht zu trennen vermocht hat, auf einer Karre heran. Oder sollte der Wundermann auch ein Heilmittel für unverbesserliche Trunkenbolde haben?

Dieses Bild versetzt uns ganz in die Atmosphäre der Bauernbilder des jüngeren Teniers, mit dem Steen nicht bloß in der sorgsamen und feinfühligen Durchbildung der landschaftlichen Umgebung, sondern auch bisweilen in der lustigen Buntheit des Kolorits bei freilich breiterer und kräftigerer Behandlung verwandt, dem er aber in der Kraft, Mannigfaltigkeit und Tiefe der Charakteristik und in der frischen Ursprünglichkeit des Humors weit überlegen ist.

Auch das „Fest der Rhetoriker" im Museum zu Brüssel (Abb. 32) gehört zu den Bildern des Meisters, die ländliche Vergnügungen darstellen. Man darf keineswegs glauben, daß über den vlämischen und holländischen Eß- und Trinkgelagen die geistigen Interessen vernachlässigt wurden. Im Gegenteil. Während des XVI. und XVII. Jahrhunderts hat es in den südlichen und nördlichen Niederlanden im Verhältnis zur Bevölkerungszahl mindestens ebenso viele Vereine gegeben, die Poesie und Musik pflegten, wie gegenwärtig in unserem mit litterarischen und geselligen Vereinen besonders gesegneten Deutschland. Es gab keine Stadt in den Niederlanden, die nicht eine oder mehrere „Redner- oder Rhetorikerkammern" besaß. Sie sind am ehesten unseren litterarischen Zirkeln oder Lesekränzchen

Digitized by Google

Abb. 40. Die Liebeskranke. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

zu vergleichen. Ihre Mitglieder übten sich nicht bloß im freien Vortrag, in der Redekunst, sondern sie lasen sich auch gegenseitig ihre poetischen Erzeugnisse vor. Auch wurden Preise auf die besten Gedichte ausgesetzt, und im Sommer wurden gemeinschaftliche Ausflüge auf das Land veranstaltet, wobei dann freilich die Pflege der Poesie mehr in den Hintergrund trat. Einen solchen Sommerausflug eines Rhetorikervereins nach einem ländlichen Wirtshaus, dessen redendes Aushängeschild ein Baumzweig mit Zinnkrug und Becher ist, schildert uns das Brüsseler Bild, mit sichtlicher Verspottung dieser Meistersänger aus dem Stande der kleinen Bürger und Handwerker. Die Preisverteilung hat stattgefunden, und der durch eine Schärpe ausgezeichnete Präsident des Vereins liest, auf die Fensterbank gestützt, das mit dem Preise gekrönte Gedicht den draußen stehenden Bauern vor, die ihm verständnislos mit höhnischem Lachen zuhören. Hinter dem Vorleser steht der Fahnenträger, der mit dem Präsidenten noch allein die Würde des Vereins aufrecht erhält. Denn die anderen Vereinsbrüder haben sich längst materielleren Genüssen gewidmet. Einer von ihnen, der die Züge des jungen van Steen trägt und dessen Narrenkappe ihn vermutlich als den Possenreißer der Gesellschaft kennzeichnen soll, mißbraucht sogar den feierlichen Moment, um die Aufwärterin zu einer Liebkosung zu nötigen. Ihr lachendes Gesicht zeigt übrigens, daß ihr solche Zudringlichkeiten keineswegs ungewöhnliche Erlebnisse sind.

Jan Steen hat das gesamte Stoffgebiet der niederländischen Genremalerei, mit Ausnahme des Soldatenbildes, beherrscht. Wir haben schon die Namen Brouwer, Jor-

Digitized by Google

Abb. 41. Der Besuch des Arztes. Im königl. Museum im Haag.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

daens, Teniers, Terborch und Dou genannt, um damit gewisse Höhepunkte der Steenschen Kunst mit bekannten Namen anzudeuten. Wir können noch Metsu hinzufügen, wenn wir uns der beiden Halbfiguren im Reichsmuseum zu Amsterdam erinnern (Abb. 33 und 34), von denen die eine nach der Überlieferung den Bäcker Arent Oostwaard vor seiner Verkaufsbude, die andere eine Magd darstellt, die mit dem Blankputzen des metallenen Hausrats beschäftigt ist, dabei aber ebenso freundlich blickt wie der Bäcker bei seinem Brot. Die bedächtig aus einem spitzen Sektglase trinkende, junge Frau auf einem Bilde des Reichsmuseums (Abb. 35) ist in ihrer scheinbaren Unzugänglichkeit wieder eine echt Terborchsche Gestalt. Aber der ungeduldige Herr mit den begehrlich funkelnden Augen, der auf sie einredet, ist doch ein ganz eigenes Gewächs Jan Steens, und Bilder aus dem Kinderleben hat keiner der niederländischen Maler so naiv, liebenswürdig, so tief aus innerster Empfindung heraus gemalt wie er. Die Tanzstunde des Kätzchens (Abb. 36) ist vielleicht das einzige wirkliche „Kinderbild," das uns die niederländische Malerei der klassischen Zeit hinterlassen hat. Wir lassen dabei natürlich die Porträtgruppen von Kindern, die auf Bestellung gemalt worden sind, außer acht. Vielleicht ist aber auch dieses Genrebild eine Porträtgruppe. Denn den dicken Buben an der linken Seite finden wir häufig auf den Bildern unseres Meisters, und auch die drei anderen Kinder tragen

Digitized by Google

Abb. 42. Arzt, eine kranke Frau besuchend. Im königl. Museum im Haag.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

so deutlich das Gepräge Jan Steens, daß wir wohl in der Vermutung nicht irren, daß der Maler uns hier wieder ein Stück aus seiner eigenen Häuslichkeit vor Augen geführt hat. Es war überhaupt seine Art, die Modelle zu den Figuren seiner Bilder aus dem Kreise seiner eigenen Familie zu nehmen, vielleicht aus Bequemlichkeit, vielleicht auch, weil er irgendwo anders keine besseren, jedenfalls keine geduldigeren und billigeren finden zu können glaubte. Trotzdem hat man nicht den geringsten Grund, seinen Bildern Einförmigkeit in den Typen vorwerfen zu dürfen. Man betrachte nur die beiden Familienscenen im Reichsmuseum zu Amsterdam, die unsere Abbildungen 37 und 38 wiedergeben. Die erste zeigt uns wieder Jan Steens eigene Familie in der ersten Zeit seines Ehestandes mit all den wohlvertrauten Figuren, mit der höchsten Feinheit und Liebe gemalt, deren Jan Steen fähig war. Die junge Mutter mit dem auf dem Tische stehenden Kinde gemahnt uns geradezu an ein Madonnenbild eines italienischen Meisters, und die junge Frau in der Pelzjacke, die sich über die Lehne ihres Stuhls zurückbeugt und dem Beschauer ihr pikantes, lichtumflossenes Profil zukehrt, ist eine der anmutigsten Gestalten, die jemals dem Pinsel des Meisters entflossen sind. Nicht eine einzige dieser Figuren kehrt auf dem zweiten Bilde (Abb. 38) wieder, das unter dem Namen „die fröhliche Familie“ bekannt ist, aber unzweifelhaft das niederländische Sprichwort „Wie die Alten sungen, so pfeifen

Digitized by Google

Abb. 43. Die Liebeskranke. Im großherzogl. Museum in Schwerin.

die Jungen" illustrieren soll. Es ist wieder ein Bild in der Art des vlämischen Meisters Jakob Jordaens, aber weit weniger grimassenhaft und übertrieben im Ausdruck, bis in den kleinsten Zug aus dem wirklichen Leben geschöpft und von unbeschreiblicher Feinheit in der Beobachtung jeder einzelnen Person.

Das höchste Maß von Anmut, dessen Jan Steen fähig war, hat er wohl in der obenerwähnten „Menagerie," in einigen Doktorscenen und in dem berühmten „Papageienkäfig" im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 39) erreicht. Die Triktrakspieler rechts und die am Herde links stehende Frau, die Austern bäckt, deuten wohl darauf hin, daß der Schauplatz eine Wirtsstube ist. Im Vorübergehen, die Weinkanne in der Linken, erhebt die junge Aufwärterin die Rechte, um dem Papagei, der sich aus seinem metallenen Bauer herabneigt, einen Leckerbissen zuzustecken. Wer eine so lässige und doch anmutige Bewegung mit so unübertrefflicher Wahrheit und Richtigkeit in Zeichnung und Modellierung wiederzugeben weiß, der kann seine künstlerische Weisheit nicht allein in Wirtshäusern geholt haben, und wenn Houbraken erzählt, daß Künstler wie Franz van Mieris, Arie de Vois, Jan Livens, der Nachahmer Rembrandts, Quirin Berkelenkamp und andere seine Gesellschaft gesucht hätten, so geschah es sicherlich nicht bloß, weil er ein lustiger Zechkumpan war, sondern weil sie alle auch von ihm etwas lernen konnten.

Die Doktorbilder nehmen im Gesamtwerke Jan Steens einen breiten Raum ein. Im Gegensatz zu Molière richtet er aber seine Satire nicht gegen die Ärzte, sondern meist gegen die Kranken. Es mochte doch selbst ihm über den Spaß gehen, die gelehrten Herren, die er in ihrer steifen, feierlichen Würde täglich auf den Straßen der Universitätsstadt Leyden spazieren sah, zur Zielscheibe seines Spottes zu machen. Die Ärzte erscheinen denn auch auf diesen Bildern, die fast immer nur Krankenbesuche bei jungen Mädchen

Digitized by Google

und Frauen darstellen, als überlegene Menschenkenner, die mit einem Blick den Sitz des Übels herauszufinden wissen und das Ergebnis ihrer Diagnose in den Vers zusammenfassen: Hier baet geen medecyn — het is der minne pyn, d. h. Hier hilft kein Doktortrank; sie ist an Liebe krank. Das berühmteste Bild dieser Art besitzt das Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 40), ein Meisterstück feiner Charakteristik und Durchführung aller Einzelheiten, besonders der Stoffe, der aber nichts Kleinliches und Gefallsüchtiges anhaftet. Wie schalkhaft ist das Lächeln des jungen Mädchens, das sich einbildet, den erfahrenen Arzt über den wahren Grund seines Fiebers zu täuschen! Auf der einen „Doktorvisite" in der Galerie des Haag glauben wir um die Augen des Arztes bereits ein ironisches Lächeln zucken zu sehen (Abb. 41), während der Arzt auf dem zweiten dort befindlichen Bilde dieser Gattung (Abb. 42) die Sache noch etwas ernster zu nehmen scheint. Auf einem Bilde im Museum zu Schwerin (Abb. 43), das uns, beiläufig bemerkt, einen Durchblick durch mehrere Räume gewährt, wie ihn nur noch Pieter de Hooch bei gleich feiner Beleuchtung auf seinen bekannten Interieurs zu bieten vermochte, macht der Arzt zu der Mutter der

Abb. 44. Der Besuch des Arztes. In der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

Kranken die deutliche Gebärde, daß er hier nichts helfen könne, und auf einem Bilde der Petersburger Ermitage (Abb. 44) wird er noch deutlicher, indem er der ihm befragenden Alten geradezu ins Gesicht lacht. Nur bei einem Bilde der Münchener Pinakothek (Abb. 45) könnte man denken, daß es sich um den Besuch eines Arztes bei einer wirklich kranken Dame handelte, deren Gesundheit vielleicht auch noch durch den empfangenen Brief, den sie in der Linken hält, eine neue Erschütterung erlitten hat, wenn nicht der Amor mit dem Pfeil, der oben auf dem Windfang an der Thür steht, uns eines anderen belehrte.

Abb. 45. Die Kranke und der Arzt. In der königl. Pinakothek zu München. (Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Wie bei David Teniers fehlten auch in dem reichen Repertoire Jan Steens die Quacksalber und die Alchemisten nicht. Einen Steenschen Quacksalber haben wir schon kennen gelernt, einen Goldmacher in seiner Hexenküche beobachten wir auf einem Bilde im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M. (Abb. 46). Vielleicht ist die Frau, die weinend an ihn herantritt, eine vertrauensselige Auftraggeberin, die dem Hexenmeister ihre letzten Kleinodien anvertraut hat, die dieser eben mit vertröstender Gebärde in den Schmelztiegel gleiten läßt.

Die drei Doktorbilder im Haag und in München (Abb. 41, 42 und 45) gestatten uns Einblicke in wohlhabende, ja vornehme Wohnungen, in denen neben gediegenem Mobiliar und sonstigem Hausrat auch die Kunst eine Stätte findet; Ölgemälde in Gold- und dunklen Holzrahmen

Digitized by Google

an den Wänden, Marmorstatuetten auf den Kaminsimsen. Jan Steen hatte also nicht bloß Gelegenheit, in wohlhabenden Familien zu verkehren, sondern auch den Sinn für diese Gesellschaft und die Fähigkeit, sie mit derselben Wahrheit zu schildern, wie die Bauern in ihren Schenken und die unersättlichen Zecher in den städtischen Wirtshäusern. Das glänzendste Zeugnis für diese Seite seiner Begabung ist der berühmte „Heiratskontrakt" im Museum zu Braunschweig (Abb. 47), berühmt, weil es das schönste Bild Jan Steens ist, das sich in Deutschland befindet, und berühmt, weil es Houbraken in seiner Biographie des Meisters mit dem Bemerken erwähnt, daß es der Herzog Anton Ulrich von Wolfenbüttel gekauft habe. Aus dessen Besitz ist es dann in das Museum zu Braunschweig gekommen. Houbraken setzt hinzu, daß Jan Steen zwar sehr wenig für dieses und andere Bilder erhalten habe; aber er sei immer zufrieden gewesen. Jetzt gehört dieses Bild zu den Kunstwerken, deren Wert sich in irgend einer Geldsumme gar nicht ausdrücken läßt, etwa ebensowenig wie ein Hauptwerk Raffaels. Wenn wir diesen Namen zum Vergleiche nennen, machen wir uns übrigens keineswegs einer Übertreibung schuldig. Schon der englische Porträtmaler Sir Josua Reynolds hat in einer seiner akademischen Reden gesagt: „Jan Steen hat in der Malerei einen prachtvoll männlichen Stil, der sogar zu raffaelischen Erfindungen passen könnte." Er meint damit nicht

Abb. 46. Der Alchemist. Im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Digitized by Google

bloß Jan Steens Meisterschaft in der „Komposition, in der Abwägung der Massen, in der Verteilung von Licht und Schatten," sondern auch „die außerordentliche Entschiedenheit, mit der er das innerlich und lebendig Angeschaute mit vollkommener Deutlichkeit und aufs einfachste und angemessenste auf die Leinwand zu setzen versteht."

Alle diese Vorzüge Jan Steenscher Kunst sind in dem „Heiratskontrakt" vereint: der Kontrast zwischen den sorgsam rechnenden Alten, die vor dem Notar das Heiratsgut festsetzen, und dem jungen Paar, das in schwärmerischer Zärtlichkeit nur den Himmel offen sieht und alles Materielle weit von sich weist, und um diese einander widerstreitenden Interessen das zusammenhaltende Band der trockenen Prosa des

Abb. 47. Der Heiratskontrakt. Im herzogl. Museum zu Braunschweig.

Digitized by Google

Abb. 48. Die Verstoßung der Hagar. In der königl. Gemäldegalerie in Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Alltagslebens, links die gleichgültig warten-den Hochzeitsgäste, rechts die Vorbereitungen der Diener zum Hochzeitsmahl. In diese mischt sich auch ein Stück Satire. Das bejahrte Fräulein hinter dem Paare, das mit warnender Gebärde die Hand erhebt, scheint den Beteuerungen des jungen Bräu-tigams nicht recht zu trauen, und der Küfer, der eben den Spund aus dem Fasse zieht, blickt mit einem so verschmitzten Lächeln nach dem jungen Manne, daß man zu glauben geneigt ist, daß diese beiden schon manches Faß ausgestochen haben. Haben wir nicht auch hier ein Sittenbild mit moralischer Tendenz vor uns, etwa mit der Devise: „Wie gewonnen, so zer-

Digitized by Google

Abb. 49. Die Hochzeit zu Kana. In der königl. Gemäldegalerie in Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

ronnen?“ Fünfzig Jahre nach Jan Steens Tode malte der Engländer William Hogarth solche satirischen Bilder, die das Elend leichtsinnig geschlossener Ehen in allerlei Variationen schilderten. Vielleicht hat er Werke von Jan Steen gekannt, der mit seinen Darstellungen eigentlich schon mit prophetischem Blick über seine Zeit hinausging. Diese Richtung seiner Kunst charakterisiert Lemcke sehr treffend mit dem Satze: „Er gibt nicht kalte Allegorien, sondern Komödienscenen. Aber durch diese seine Art der Gedankenhaftigkeit ging er doch vielfach über seine Zeit hinaus, so zwar,

Digitized by Google

daß, wer nur seine grotesken Scenen kennt, viele seiner Bilder nicht leicht in das XVII. Jahrhundert versetzen, sondern glauben wird, er habe einen merkwürdigen Zeitgenossen Hogarths, einen rätselhaften, scharfen Charakteristiker der Aufklärung vor sich. Sieht man doch Gestalten bei Jan Steen, die man erst Ende des vorigen Jahrhunderts geboren glaubt, leibhaftige Jakobiner- und Yankeefiguren, die durch ihn also schon in der damaligen Republik der Niederlande konstatiert werden."

Seine enge Verwandtschaft mit Hogarth ist wohl auch die Veranlassung gewesen, daß ein großer Teil der Bilder Jan Steens, obwohl ihr Inhalt meistens „shocking" ist, in englischen Privatbesitz gekommen ist und darin sehr fest gehalten wird. Was die Jakobinergestalten betrifft, so verweisen wir auf den „Prinzentag" (s. S. 68), wo an dem Tische links ein Gevatter mit einem aufgekrempten Zweispitz sitzt, den man ohne die geringste Veränderung in eine Versammlung des französischen Konvents von 1793 versetzen könnte.

Es ist selbstverständlich, daß dieser geniale Mann, der eigentlich alles konnte, auch an der biblischen Geschichte nicht vorübergegangen ist. Aber trotzdem daß er Katholik war, hat er sie doch mit denselben Augen angesehen wie seine protestantischen Volksgenossen, und in seiner Art behandelte er sie mit derselben subjektiven Willkür wie Rembrandt, ohne sich jedoch im geringsten an seinen berühmten Landsmann anzuschließen, in dessen Art zu malen ihn sehr wohl sein Freund Jan Livens hätte einweihen können. Aber es kam ihm gar nicht in den Sinn, mit Rembrandt zu wetteifern, dessen religiöse Bilder bei aller Subjektivität der Auffassung doch oft von erhabener Größe und tiefer Religiosität sind. Jan Steen fragt immer zuerst, was denn der Humor von der Geschichte ist, und selbst bei einem so ernsten Vorgang wie der Verstoßung der Hagar (Abb. 48) sorgte er dafür, daß es etwas zu lachen gab, indem er in der Hausflur die Mutter Sarah zeigte, die das Haupthaar ihres Knaben von lästigen Einwohnern befreit. Daneben gab ihm der malerische Reiz den Ausschlag, wobei er nicht einmal, wie Rembrandt, nach phantastischen orientalischen Kostümen suchte. Er stellte die Figuren der biblischen Geschichte, ganz wie es die Niederländer des XV. Jahrhunderts gethan hatten, in den Trachten seiner Zeit dar, die ihm, zumal im Verein mit der Landschaft, genug Gelegenheit boten, den Reichtum seines Kolorits zu entfalten. So hat er einen Moses gemalt, der die Krone des Pharao zertritt, einen Moses in der Wüste, einen Simson, den die Philister eben gefangen haben (im Museum zu Antwerpen), eine Esther vor Ahasver (in der Ermitage zu St. Petersburg), Johannes den Täufer in der Wüste, den zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel, das Gleichnis vom verlorenen Sohne u. a. m. Am liebsten scheint er aber die Hochzeit zu Cana dargestellt zu haben, von der wir mehrere Exemplare kennen. Eines davon besitzt die Dresdener Galerie (Abb. 49). Hier ist Jan Steen ganz in seinem Element. Die Gestalt des Heilands, der das Wunder bewirkt hat, ist ihm Nebensache. Die Hauptsache ist, daß der Wein in Strömen fließt, und so ist ihm unter der Hand das biblische Wunder zu einer Verherrlichung des Weins geworden. Weinlaub schmückt in mächtiger Guirlande den Thorbogen, durch den man in die Halle blickt, Weinlaub umrankt das Faß, an dem die junge, schon etwas trunkene Frau im Vordergrunde lehnt, die ihrem Knaben zu trinken gibt, und da es dem dicken Kellermeister trotz der Musikanten, die in der Loggia drinnen im Saal aufspielen, noch nicht lustig genug zugeht, hat er einen vorübergehenden Fiedler von der Straße hereingerufen und bietet ihm ein Glas Wein zu freundlichem Willkomm. —

Trotz seines Schankwirtsgewerbes ist Jan Steen bis in die letzte Zeit seines Lebens thätig gewesen. Ein Bild im Museum zu Rouen, das einen Oblatenverkäufer darstellt, trägt die Jahreszahl 1678. Auch diese Thatsache spricht gegen die Erzählung Houbrakens, nach der er in Liederlichkeit und Völlerei verkommen sein soll. Er ist auch in dem Hause an der Langebrüg, das er von seinem Vater geerbt und worin er seine Kneipe eingerichtet hatte, gestorben. Am 3. Februar 1679 wurde er begraben, 53 Jahre alt. Seine Witwe blieb im Hause wohnen und ernährte sich dadurch, daß sie Zimmer an Studenten

Digitized by Google

vermietete. Erst später, anscheinend wegen Erbteilung, wurde das Haus verkauft. Jan Steen muß also, wenn er auch den größten Teil seines Lebens mit Schulden zu kämpfen hatte, wenigstens in geordneten Verhältnissen gestorben sein.

So erscheint uns am Ende sein Bild von dem Schmutze gereinigt, womit es klatschsüchtige Anekdotenerzähler besudelt haben. Wir behalten in der Erinnerung die Gestalt eines lachenden Philosophen zurück, der sich über alle Thorheiten dieser Welt lustig machte und darin und im Weine auch Trost für alles eigene Ungemach fand.

Litteratur.

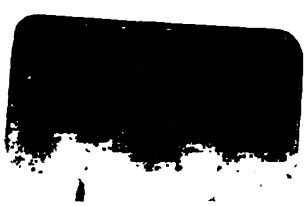
Die erste kritische Untersuchung von Terborchs künstlerischem Entwickelungsgang, allerdings auf Grundlage der im Texte genügend charakterisierten Erzählung Houbrakens, hat W. Bode im „Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen," Bd. II, 144—157 (Berlin 1881) und danach in den „Studien zur Geschichte der holländ. Malerei," S. 176—189 (Braunschweig 1883) gegeben. Die erste ausführliche Nachricht über die Terborchsammlung im Besitze des Herrn Zebinden in Zwolle hat A. Bredius in der „Zeitschrift für bildende Kunst" 1883, S. 370 ff. gebracht. Derselbe hat auch zuerst den Brief des alten Terborch an seinen Sohn im „Kunstfreund" (Berlin 1885) Nr. 15 veröffentlicht. Auf Grund eigener Studien in der Terborchsammlung und der gesamten Litteratur hat Emil Michel die Monographie: Gerard Terburg (Ter Borch) et sa famille (Paris 1887) verfaßt. Die Charakteristik Terborchs von Carl Lemcke findet sich in Dohmes „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit," Bd. II, S. 3—22 (Leipzig 1878).

Als charakteristisch für die hohe Wertschätzung, die Terborchs Friedensbild bei seinen Kennern gefunden hat, ist zu erwähnen, daß der berühmte Maler E. Meissonier im April 1868, als das Meisterwerk Terborchs mit anderen Bildern der Sammlung Demidoff-Donato in Paris zur Versteigerung kam, eigens von Antibes, wo er damals wohnte, nach Paris reiste, um das Bild zu sehen. Er stand eine Stunde lang davor und erklärte schließlich, daß er jeden einzelnen Kopf der Mühe wert erachte, die 450 Wegstunden zurückzulegen, die ihm diese Reise gekostet habe. —

Die Erzählung Houbrakens über Jan Steen hat zuerst kritisch geprüft T. van Westrheene. Die Ergebnisse seiner urkundlichen Forschungen u. s. w. hat er in der Schrift: Jan Steen. Etude sur l'art en Hollande (Haag 1856) niedergelegt. Weitere Urkunden haben van der Willigen, Bredius u. a. veröffentlicht. Die Jugendbilder des Künstlers und seinen Zusammenhang mit der Schule von Haarlem hat zuerst Bode in den „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" S. 193—196 nachgewiesen. Die Charakteristik Steens von Lemcke ist in Dohmes „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit," Bd. II, S. 3—21 enthalten.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google